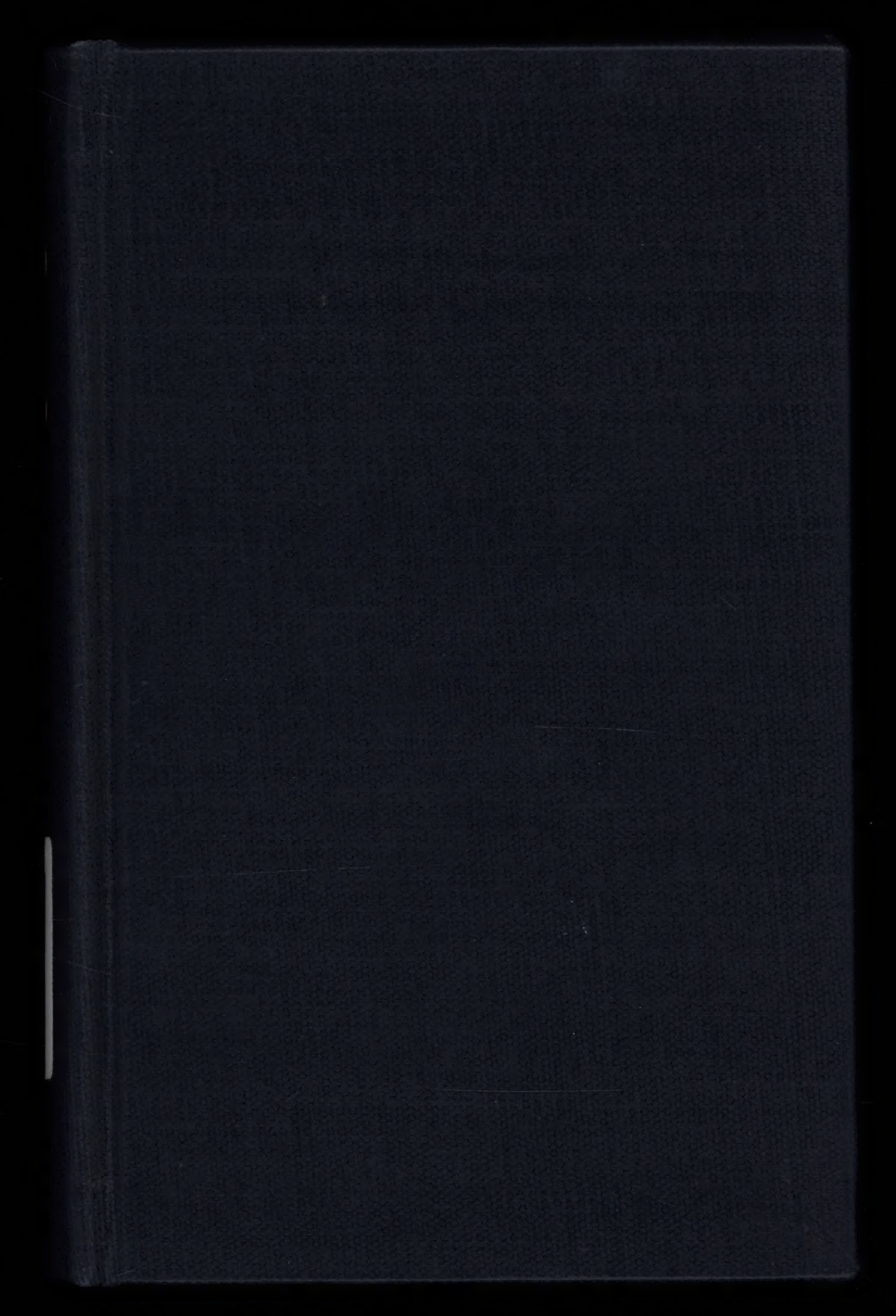
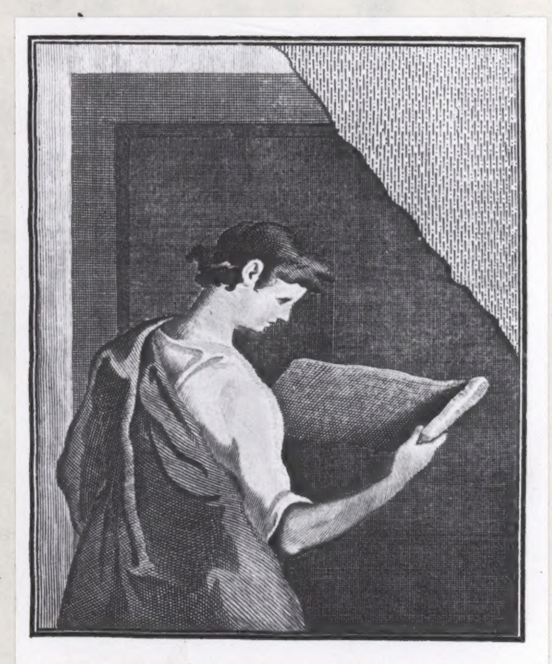




EL GRECO



The Inquisitor-General D. Fernando Niño de Guevara.

M. Moreno, Madrid, photo. Swan Electric Engraving Co. Countess of Oñate's collection. Madrid.

EL GRECO

POR

MANUEL B. COSSÍO

CON 193 LÁMINAS

MADRID
VICTORIANO SUÁREZ, PRECIADOS, 48
1908

Madrid.—Imp. de Fortanet, Libertad, 29.—Teléfono 991.

Á LA MEMORIA DE MIS PADRES

*

Para los eruditos, los aficionados, los inteligentes, y los pintores y críticos modernos, para los «modernistas» sobre todo, la personalidad del Greco no es, ciertamente, desconocida. Gracias al entusiasmo de los últimos, más que á sabios juicios históricos, la obra del pintor sale ahora del olvido ó la desestima en que yacía bajo el peso, aún reinante, de la tradición «académica» y de los partidarios del «buen gusto».

Pero el gran público cosmopolita, que circula por el Louvre, los Uffizi y la Galería Nacional de Londres, suele ignorar todavía hasta la existencia de *Dominico Theotocópuli* (1). No es extraño. Para conocerlo, hay que venir á España, y, para contemplarlo en todo su esplendor, hace falta

---

(1) Aunque el moderno sistema de trascripción en castellano rehusa la *th*, y todas las palabras que derivan de θ griega, sean nombres comunes ó propios, se escriben con simple *t* (teología, entusiasmo, Teodoro, Tomás, etc.), adoptamos la forma *Theotocópuli*, por tratarse de un apellido y respetar la ortografía con que el Greco lo escribió, cuando lo hizo en caracteres latinos.

atravesar las puertas de la agria ciudad castellana donde encarnó su espíritu.

Sin embargo, muchos son los que pasan por ella sin haber visto al Greco, y muchos más aún—puede bien decirse que la mayoría—los que lo han mirado y no lo han visto; porque, para ver, hay que saber hacerlo, y ni el moderno *España* de Bädeker, ni el viejo *Handbook* de Ford, enseñan á ver el Greco.

Nuestro artista, salvo en Toledo, donde sus «fantasmas», como en Italia los de Rafael, según Carducci, «aun vagan en las tardes serenas», no es todavía popular en España. Gentes hay que saben, claro está, algo más del Greco que del «divino Sandro»; pero, ¡á cuantos no podrá aplicarse lo que voy á referir á este propósito!

Hace pocas semanas, corrigiendo las pruebas del catálogo que acompaña á este estudio, tuve necesidad de comprobar un dato, y fuí para ello á un pueblo. Es uno de esos «grises» castellanos, en los confines de Madrid y Toledo, al que se llega por arenoso camino de herradura, entre polvorientos setos de cambrones, atravesando muchos rastrojos y pocos olivares. De esos, que tienen á su entrada las eras; un castillo mudejar, andrajoso, donde guarda paja, leña y ovejas el más rico del pueblo; un palacio con escudos de los Reyes Católicos, también desmoronándose y vendido igualmente á otro ricacho; la antigua parroquia, en el suelo, hecha ahora camposanto; los cuarteados

paredones de un convento de frailes agustinos, corral de ganado, y unas monjitas bernardas, muriéndose de hambre y poniendo nimbos de papel de estaño á los agresivos santos de madera del siglo XVII. La historia de todos: cuando Felipe II, trescientos pares de yuntas; cuando Carlos III, ciento; hoy, treinta ó cuarenta. Queda en pie... la picota. El farol, como la llaman con inconsciente simbolismo, allí, chicos y grandes.

Yo buscaba un cuadro, que estuvo en la parroquia derruída, y fuí á ver al cura.

—No compro ni vendo, díjele prontamente, como de costumbre, adelantándome á sus recelos.

—No lo extrañe usted, contestóme. Acabo de ver en el periódico la que se ha armado, porque querían vender en la capital ciertas pinturas de un... *chino*, ó de un... *sueco*.

No comprendí al pronto. Y añadió humildemente.

—Sí; en la capilla de San José de Toledo. ¡Quién lo había de pensar! ¡Treinta años de mi vida diciendo misa en ella, y, vea usted, sin saber el mérito que aquellos cuadros tienen!

Apresurémonos, pues, á bendecir el afán, si inmoderado acaso, altamente benéfico, con que las nuevas generaciones literarias citan á todas horas y con cualquier pretexto al «gran Theotocópulo»; porque así se construye la historia, y así llegará el Greco á fraguar en la admiración del pueblo, á influir en sus ideales y á penetrar en sus amores.

Á esta obra de rehabilitación quiero ayudar también con mi trabajo. Yo he sido testigo, no hace aún muchos años, de la general indiferencia ó animadversión hacia el Greco. Pero tuve la fortuna de educarme en la ferviente contemplación de sus más grandes obras y en el medio natural en que fueron nacidas. Riaño y Fernández Jiménez, aquellos dos maestros de sagrada memoria, me enseñaron á ver Toledo, y, en Toledo, al Greco. En la intimidad con tales espíritus: el uno, todo intensa penetración, sólido saber, justa mesura y acendrado gusto; el otro, síntesis opulenta de idea y fantasía, tiene este libro sus primeras fuentes.

Nada más grato que recordar aquí con veneración aquellos juveniles días, ya lejanos, de continuo aprendizaje por Toledo, el paso lento y el cerebro en perpetua tensión, á vueltas y revueltas con la historia y el arte castellanos; aquellas tardes plácidas en los riscosos tomillares de la Virgen del Valle, trabajando por descubrir la íntima compenetración local de arte y naturaleza; aquella mesa del lóbrego café de Revuelta, refugio en los fríos anocheceres, en derredor de la cual se oían resonar los mismos temas; y aquellas veladas en una escondida casa de la calle de los Algibes, donde la cultura, el sentir, el talento y la gracia de una mujer inolvidable hermanaron, como en Madrid, en Granada y dondequiera que tuvo su hogar, lo más selecto de lo castizo nacional, con lo

más refinado de otros pueblos, para crear un ambiente de suprema aristocracia del espíritu, pródigamente abierto y ofrecido con liberalidad á la juventud, que allí respiró de continuo el aire más sano, los influjos más educadores para el goce puro de la belleza y el ideal ennoblecimiento de la vida.

En la *Institución libre de Enseñanza*, á la que, de un modo todavía más hondo, apenas hay nada en mí que yo no deba, han de buscarse los estímulos posteriores para este trabajo. De la «casa de Riaño» y mediante aquella juventud que allí formárase, vino á la *Institución* el amor al cultivo de la Historia del Arte; tal vez la nota más característica de su programa escolar, y aun de su influjo educativo en la cultura patria; aquella—¿por qué no decirlo claramente?—en que se anticipó á las exigencias que la pedagogía ha venido, de un modo universal, á formular más tarde. En repetidos cursos de historia de la pintura, hechos siempre en el Prado, y en continuas excursiones por España, con alumnos de todas edades, se han ido fraguando, depurando, aquilatando lentamente mis impresiones sobre *Theotocópuli*. De mis discípulos he aprendido, como el Talmud ya advierte, más que de mis maestros.

*
* *

Contaba yo al Greco, en 1886, «entre los pocos grandes pintores geniales de la escuela española», afirmando que «sus cualidades... habían influído en Velázquez más que ninguna otra dirección de su tiempo». Estimaba, en 1897, «capital y decisivo» dicho influjo, é «imposible de concebir» plenamente al último sin el primero, el cual, añadía, «empieza á ser considerado como el gran precursor... padre del impresionismo...». El tiempo no ha hecho en mí sino aclarar y arraigar tales juicios.

Sí; cuando el apasionado de Velázquez abandone lleno de recogimiento la Sala del Prado, consagrada al maestro, vaya á Toledo, al Escorial, á Illescas... á husmear en el Greco antecedentes del glorioso D. Diego; y, cuando el neófilo ó el misoneista entren en el Luxemburgo, ansioso el uno de frescas emociones, ó á lamentarse el otro del «crespúsculo del arte pictórico»; ora juren por la Sala Caillebot, ya aparten de ella la vista con escándalo, serviráles de iluminación ó de consuelo, la figura de aquel sempiterno escandalizador, á quien hoy, por fin, celebran, pocos con entusiasmo conscio, muchos con inconscia idolatría, como al más clarividente profeta del espíritu y forma del arte contemporáneo.

Más íntimo, pues, cada día, de la genial singularidad de esta figura, más penetrado de la trascendencia de su obra, cuando la casa *George Bell and Sons*, de Londres, invitóme á escribir sobre

Murillo, me aventuré á ofrecerle este volumen, enamorado de la consagración que el Greco iba á recibir, apareciendo por vez primera en una *Serie de los grandes maestros* (1).

Entre ellos vivirá eternamente, por haber logrado tanto como el que más «hacer vivir», ardua finalidad del arte «... que no pretende solo corpulencias—dice nuestro Jáuregui—sino vidas y espíritus...» y así «el alma y vida de la pintura—añade—no consiste en hermosos colores, ni en otros materiales externos, sino en lo *íntimo del arte* y su inteligencia».



Las breves y ocasionales noticias de escritores contemporáneos del pintor, recogidas luego en *Vidas* y *Diccionarios*, por los eruditos posteriores,

---

(1) Este libro, en efecto, debió publicarse en inglés, formando parte de la Biblioteca artística llamada *Great Masters in Painting*, y así lo vino anunciando dicha casa, en sus catálogos, desde 1899. La traducción se hacía, con gran inteligencia, por Miss Sermonda Burrell, hoy, Mrs. Jack Henniker-Heaton. Parte de las ilustraciones estaban ya dispuestas para aquella edición, y á ello se debe que en el retrato del Cardenal *Niño de Guevara*, frontispicio del texto, aparezca la leyenda en lengua inglesa. Al director de dicha *Biblioteca*, mi amigo el Dr. G. C. Williamson, estoy vivamente reconocido, por su eficaz ayuda en todo lo que se refiere á Inglaterra.

son la fuente común de los siempre rápidos artículos consagrados al artista en enciclopedias, libros de conjunto é historias generales de la pintura. Aparte de lo cual, pueden citarse algunos modernos y valiosos estudios, ya en Revistas profesionales, ya en libros de viajes. De todo ello he procurado servirme para este trabajo. En los archivos de Madrid, de Toledo y de Illescas, hallé algunos documentos inéditos referentes á la persona del artista ó á contratos de sus obras; pero desgraciadamente añaden poco al escaso conocimiento que de su vida privada tenemos. Para la artística, ahí están, por fortuna, sus lienzos, única fuente de verdad. Del examen directo de los mismos, una y otra vez repetido, proceden mis juicios, justos ó equivocados.

Á la inteligente liberalidad del editor, débense las numerosas ilustraciones que, por separado, acompañan al texto. Y así como de éste no se ha querido hacer sino un sencillo libro, sólo para *estudiantes*, en aquellas se han sacrificado, á la abundancia en la selección, otras condiciones menos esenciales, considerando lo capital conocer al maestro, no sólo por aquéllas de sus composiciones que la fama celebra, sino en la más rica variedad de asuntos, evolutivamente y en todas sus fases. De esta suerte, series hay de láminas, como la de los retratos, en que creemos no falta ninguno de los hoy conocidos.

El Catálogo ofrécese sólo como un primer en-

sayo, y por tanto, con la certeza de ser incompleto. Bastantes ejemplares pienso que han de quedar todavía, de los cuales no he alcanzado á tener noticia; pero no es de creer que su hallazgo haya de venir á cambiar sustancialmente el criterio que, con los cuadros catalogados, puede ya el estudioso formar á conciencia, sobre la labor del artista.

Bien querría haber acertado á bosquejarla al menos, en este libro, forma en que aquélla sale ahora por primera vez al público. Si, á pesar de sus deficiencias, sirviera como resumen de lo escrito anteriormente acerca del pintor y de estímulo para contemplar con interés sus lienzos, el objeto de mi ensayo está cumplido; y así puede aguardar á que alguien, con mano más firme, trace algún día el concienzudo estudio, de que es digna la original y fecunda obra del Greco (1).

San Victorio, 1 Setiembre 1907.

---

(1) Muchas son las personas, á quienes, por auxilios de diversa índole para este trabajo, debo agradecimiento. Me complazco en enviárselo á todos los poseedores de Grecos, de fuera y dentro de España, que me han permitido amablemente estudiarlos. Consignar sus nombres sería repetir casi todo el Catálogo. Por esto me limito á mencionar los de aquellos, que expresamente y del modo más liberal, han hecho fotografiar, con destino á este libro, algunos de sus cuadros todavía inéditos, y los de aquellos otros que me han dado licencia para hacerlo ó que han puesto á mi disposición reproducciones que ya poseían. Entre los primeros, figuran

S. M. el Rey Carlos 1.° de Rumanía, que se ha dignado además enviarme el espléndido *Catálogo* de su colección; Sir John Stirling-Maxwell; los señores D. A. de Beruete y marqués de la Vega Inclán. Entre los segundos, la Intendencia de la Real Casa; las Autoridades eclesiásticas de Toledo; Lord Yarborough; Sir F. Cook; Mr. Archibald Stirling; Mr. L. R. Ehrich; M. L. Manzi; M. Ch. Cherfils; M. P. A. Cheramy; las señoras condesas de Oñate, de Añover de Tormes y de Castañeda; los señores duque de Medinaceli; marqueses de la Torrecilla, del Arco, de Pidal y de San Felíz; el Director del Colegio de los Ingleses, de Valladolid, y los señores D. Raimundo de Madrazo; D. Pablo Bosch; D. I. Zuloaga; D. Javier Muguiro; D. Ezequiel Selgas; D. R. P. de Quinto; D. Cristóbal Ferríz; D. J. Ibarra; D. I. E. Valle; D. J. Sanz Bremón; D. R. Abreu, y D. R. Díaz.

Con sus eficaces gestiones, me han facilitado la obtención de datos y de fotografías los profesores Baldwin Brown, de Edimburgo; Capper, de Manchester; Merimée, de Montpellier; Benoit, de Lille; Bertaux, de Lyon; Domenech, de Madrid; E. Soler, de Valencia; L. Soler y J. Pijoan, de Barcelona; Redondo, de Oviedo; Murillo, de Sevilla; Inurría, de Córdoba; Gómez Moreno, de Granada, y Vallejo, de Bilbao. Deseo expresarles mi gratitud, así como á un gran número de discípulos y amigos, que no nombro, y á todos los demás, á quienes, por un olvido involuntario, no haya citado aquí ó en otro lugar de este libro.

SUMARIO

Páginas.

CAPÍTULO PRIMERO

LO QUE SE IGNORA DE LA VIDA DEL GRECO

CAPÍTULO II

EL GRECO EN ITALIA

CAPÍTULO VI

EL SAN MAURICIO

CAPÍTULO VII

EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGÁZ

CAPÍTULO X

SAN FRANCISCOS.—RETRATOS.—PAISAJES

CAPÍTULO XI

ARQUITECTURA.—ESCULTURA.—DIBUJOS

CAPÍTULO XII

EL GRECO, VELÁZQUEZ Y EL ARTE MODERNO

CAPÍTULO PRIMERO

LO QUE SE IGNORA DE LA VIDA DEL GRECO

Su muerte.—Dos años antes que Cervantes, de quien fué rigurosamente contemporáneo, murió en Toledo Dominico Greco. Cosa rara, tener que comenzar la biografía de nuestro pintor por su muerte. Pero, en realidad, apenas hay otra fecha enteramente exacta, en la vida privada del Greco, que la de su fallecimiento, y hasta esa misma corre todavía equivocada en casi todas las guías de viajeros (1) y en los catálogos y cartelas de la mayor parte de los museos de Europa, sin exceptuar siquie-

---

(1) Incluyendo la de *Baedeker*, como puede verse en el estudio sobre el arte español, que lleva al frente, con el nombre de Justi, el cual, sin embargo, tan exacto en sus citas, utilizó ya la fecha cierta desde 1888, en el capítulo, sobre el Greco, de su *Velázquez*.

El *Toledo*, de Hannah Lynch, la trae correctamente, gracias á las indicaciones de D. Aureliano de Beruete.

ra el último catálogo (1904) del Prado, ni el museo provincial de Toledo. De suerte que el gran público no conoce, ni aun el único dato que cree conocer de la vida del artista.

En efecto, con la autoridad de Palomino, que hubo de calcularlo equivocadamente, aunque se limitó á decirlo con reserva, se ha venido repitiendo que el Greco falleció el año de 1625; cuando ya hace más de un cuarto de siglo que el archivero Sr. Foradada publicó, en 1876, la partida de defunción del pintor, que consta al folio directo 332 (1), en el *Libro de entierros de la parroquia de Santo Tomé, desde el año de 1601 hasta el año de 1614*. El documento es tan lacónico, que bien puede trascribirse aquí íntegro, y hasta precedido de los antecedentes necesarios para su perfecta inteligencia. Dice así:

«*mã niña En quatro dias del mes de Abril de mill y seis | cientos y catorce años falescio ma.ª hija de | pº Ruiz de ocho messes. enterrose en S. Brᵉ | Sansoles dio mº Real de belas*».

(1) El libro en esta parte se halla sin foliar. La cifra 332 es moderna y escrita, al parecer, por alguno que contó los folios y quiso consignar el que allí correspondía. El 2 está corregido. Debajo había otro número, tal vez el 5, porque Foradada dice 335. No he comprobado cuál sea la más exacta.

«dominico greco En siete del falesció dominico greco no hizo | testam.to Recibió los sacram.tos enterrósse en | Sto domingo el antiguo dió belas». (apénd. 1).

Su enterramiento.— La partida no puede decir más en menos palabras. Nos quita la esperanza legítima de haber podido hallar en su testamento, si por acaso éste hubiera llegado á encontrarse alguna vez en el protocolo de Toledo, revelaciones acerca de su misteriosa persona y familia; declara que murió como buen cristiano, que pagó la cera para alumbrar su entierro y que no está sepultado en San Bartolomé, donde Palomino dijo, sino en el convento de Santo Domingo el Antiguo, y, como Tiziano en Santa María de Frari, en Venecia, al amparo de las primeras obras que pintó en Toledo (1). Son de notar, sin embargo, los pormenores que Palomino da de su enterramien-

(1) En el pavimento de Santo Domingo sólo quedan tres losas sepulcrales: la de la fundadora doña María de Silva, en el centro del crucero; la de un caballero del siglo XVIII, médico del rey Carlos III, á los pies del templo, junto á la reja del coro; y otra tercera, en el eje de la iglesia, como las anteriores, y hacia el centro de ella, hecha de pizarra y con la inscripción en caracteres del XVII, aunque casi borrada é ilegible. La comunidad no sabe á quién pertenece, ni conserva tradición ó memoria de que en el templo se halle enterrado

to, los cuales indican que, por lo menos, era fama en Toledo lo que él escribió (1).

Su edad.—No es indiferente haber comenzado por fijar la fecha de la muerte del Greco, porque siendo la única que se tenía por sabida, de ella se ha partido para calcular la de su nacimiento. En efecto, si el pintor murió en 1625 á los setenta y siete años, necesario era que los historiadores pensaran que había nacido en 1548, y que así se haya venido aceptando; pero siendo ahora el año de 1614 la verdadera fecha de su muerte, si nos empeñamos en explicar el dicho de Palomino, ó hay que retrotraer el natalicio á 1537, ó hay que pensar que murió á los sesenta y seis años.

---

el Greco. Sin embargo, el profesor de la Escuela de artes é industrias de Toledo D. Federico de la Torre conserva, entre sus apuntes, una nota que dice así: «Enterrado en el Coro, á los pies de Juan Allones de Ajofrin». Esta última sepultura existe, según dice la Comunidad, y espero poder comprobar si se halla también la del Greco.

(1) «Murió finalmente nuestro Dominico (dice) en dicha ciudad, por el año de mil seiscientos y veinte y cinco, y á los setenta y siete de su edad, aunque otros dicen que murió más anciano, y está enterrado en la parroquial de San Bartolomé, y sobre la sepultura pusieron, no sé con qué motivo, una reja en lugar de losa, para que allí no se enterrase persona alguna, la qual no se conserva hoy, porque habiéndose hundido la iglesia, la quitaron cuando se reedificó», págs. 428 y 429.

D. Salvador Sampere y Miquel discute al pormenor este punto, en su artículo de 1900, sobre la persona del Greco. He aquí en extracto su razonamiento: Palomino pudo fijar la muerte del Greco en 1625, por saber que en esa fecha fué nombrado su hijo Jorge Manuel arquitecto de la catedral de Toledo, y por pensar, equivocadamente, que, tal vez, sucedía á su padre en aquel cargo. Que el biógrafo no estaba cierto de los setenta y siete años de vida que asigna al pintor, se induce de sus mismas palabras: «aunque otros dicen que murió más anciano».

Hay que observar, sin embargo, que algún motivo debió llevarle á decir setenta y siete años, ni uno más ni uno menos. Ahora bien, no pudiendo estos contarse desde 1537, pues sabemos por Julio Clovio que en 1570 era el Greco *un joven*, y no es probable que así le llamase aquél á los treinta y tres años, que entonces tendría (de haber nacido en tal fecha) la cuestión podría resolverse suponiendo que Palomino entendió, de viva voz, ó por escrito, setenta y siete años, en vez de sesenta y siete: con lo cual el Greco, muerto en 1614, pudo nacer en 1547 y tener veintitrés años al presentarse á Julio Clovio, es decir, ser un joven. Y añade todavía el Sr. Sampere que si, por el

contrario, Palomino fijó la muerte del Greco por conocer la fecha del nacimiento de éste, y contar desde ella los setenta y siete años, resultaría que, para llegar al 1625, hay que partir del 1548, «coincidencia, dice, que parece demostrar que, en efecto, el Greco nació en 1548 y falleció de sesenta y siete años».

Verosímiles son algunas de estas suposiciones, sobre todo la de tener que rebajar la edad del Greco; pero, en general, nos parece que se da en ellas demasiado valor al dicho de Palomino. Su afirmación de que murió á los setenta y siete años tiene poca importancia, puesto que igual fórmula concreta usa en la mayoría de sus *Vidas*, y se ha visto luego cuán equivocado estaba en muchas de ellas, en las de Velázquez y Murillo, nada menos, para no citar otras, sin que al rectificarse dichas fechas se haya observado que el error procediese de analogía, ni escrita ni fonética. Que Palomino no debió conocer fecha alguna del nacimiento del Greco, parece evidente, porque se hubiera apresurado á consignarla, como lo hace cuando cree saberlas. Y en cuanto al manifiesto interés por mantener el nacimiento del artista en 1548, no nos lo explicamos: primeramente, por tratarse de una fecha inventada *a posteriori* y modernamente, en vista

sólo de dos datos erróneos (los setenta y siete años y el 1625 de Palomino), y á la cual, por tanto, no debe concederse valor alguno; y en segundo lugar, porque la pretendida coincidencia, en que dicho interés se sostiene, no existe, pues contándose setenta y siete años desde 1648 á 1625, sólo se cuentan sesenta y seis, y no sesenta y siete, desde aquella fecha á 1614; y así, para que existiese la coincidencia, se necesitaría que el Greco hubiera muerto en 1615. Muriendo en 1614, á los sesenta y siete años, tuvo que nacer en 1547, al menos (es decir, si nació antes del 7 de Abril), y no en 1548; y si se acepta este número, tuvo que morir á los sesenta y seis años, esto es, con una cifra en que ya no cabe la supuesta confusión de letras ó de sonidos con los setenta y siete de Palomino, base de toda la coincidencia.

Lo prudente es reconocer, por tanto, que Palomino se equivocó en esto, como en muchas otras cosas, y, dejando á un lado sus gratuitas afirmaciones, atenerse á los únicos datos positivos que existen para calcular, sólo con cierta aproximación, la fecha del nacimiento del artista.

El primero es el dicho de Jusepe Martínez, (pág. 184), el cual, medio siglo después de la muerte del Greco, escribe que «llegó á cre–

cida edad»; de donde arranca, sin duda, la idea exacta de que el pintor falleció anciano. El segundo es el testimonio del gran miniaturista Julio Clovio, sobre quien hizo el Greco, en 1570, al llegar á Roma, la impresión de *un giovane* (1). El tercero, más problemático que los anteriores, es la presunción de que el joven representado en el cuadro que los condes de Yarborough poseen en Londres, ó el que figura en el del Museo de Parma, de los que hablaremos luego, aunque desemejantes

---

(1) Se trata de una carta que Clovio escribe al cardenal Nepote, Alejandro Farnesio, recomendando al Greco. Existe autógrafa en el *Carteggio farnesiano*, y fué publicada primeramente por el Signor Cav. Amadio Ronchini con otras siete del mismo Clovio, como apéndice á la Memoria que sobre este miniaturista insertó en *Atti e memorie*, etc.

Como el documento contiene las únicas noticias que del pintor sabemos, antes de venir á España, conviene trascribirlo íntegro.

Al Card. Farnese.

Viterbo

A'di 16 di 9bre 1570.

E'capitato in Roma un giovane Candiotto discepolo di Titiano, che a mio giuditio parmi raro nella pittura; et, fra l'altre cose, egli ha fatto un ritratto da se stesso, che fa stupire tutti questi Pittori di Roma. Io vorrei trattenerlo sotto l'ombra di V. S. Illma et Rev.^{ma} senza spesa altra del vivere, ma solo de una stanza nel Palazzo Farnese per qualche poco di tempo, cioè per fin che egli si venghi ad accomodare meglio. Però La prego et supplico sia contenta di scrivere al Co. Lud.^{co} suo Maiord.^{o}, che lo proveghi nel detto Palazzo

entre sí, uno y otro igualmente imberbes, puedan ser nuestro artista. Si, en efecto, lo fuesen, habría que pensar que el Greco, en aquella época, es decir, entre 1570 y 1575, en que ambos cuadros debieron pintarse, estaba más próximo á los veinte que á los treinta años. Por donde todo lo que puede aventurarse es que naciera entre 1545 y 1550, viniendo á morir de sesenta y cinco á setenta años, esto es, «de crecida edad», como dice Martínez.

Lo único, por tanto, ya que no seguro, bas-

---

di qualche stanza ad alto; ché V. S. Ill.ma farà un'opera virtuosa degna di Lei, et io gliene terró obligo. Et Le bascio con reverenza le mani.

Di V. S. Ill.ma et Rev.ma humilissimo ser.tore

Don Julio Clovio

Ronchini ha sido el primero, hasta donde yo sé, que hizo observar que se trata en ella del Greco, y así lo declara el croata Ivan Kukuljevic Sakcinski, al trascribirla en su libro sobre Clovio, págs. 50 y 75 y apénd. xiv.

También la copia, aunque sin hacer referencia ninguna al Greco, John W. Bradley en *The life and works of Giorgio Giulio Clovio.* London, 1891, pág. 386. Pero el que la utiliza más concretamente en servicio de la historia del pintor es Carlos Justi en su primer artículo de *Z. f. B. K.* Habiendo encontrado en las trascripciones algunas diferencias, aunque no sustanciales, mi antiguo compañero albornociano, D. Clemente González, actual rector del Colegio de los españoles en Bolonia, me hizo el favor de enviarme el texto exacto publicado por Ronchini. Concuerda con las copias de Sakcinski y de Sampere, siendo incorrectas las de Justi y Bradley.

tante probable, es que conviene rebajar, y aun así con prudencia, la edad que Palomino da al Greco, en vista de los únicos datos positivos que hasta ahora existen para calcularla.

A esto debemos limitarnos por ahora, mientras nuevas noticias no vengan á suplir el testimonio más fehaciente para el caso, ó sea la partida de bautismo, ya que, por desgracia, hay muy poca esperanza de encontrarla; pues el nombre del pintor no figura en los libros parroquiales de la numerosa colonia griega de aquel tiempo en Venecia (1), ni en la pequeña parte de los antiguos archivos cretenses que pudo salvarse y se trasportó á Venecia cuando la conquista turca (2).

---

(1) Frecuentes son en el siglo XVI los nombres de artistas griegos en Venecia. Los más conocidos, ya citados por Justi: Antonio Vassillacchi, Domenico dalle Greche, Tornio Batha, Michael Damasceno, cretense, como Nicolás de la Torre, miniaturista en El Escorial. Tal vez, de Venecia procediese Pedro el Greco ó Serafín, poeta y pintor en Barcelona, que, en 1563, pintaba las puertas del órgano de Tarragona (véase Sampere, *Bol. de la Acad. de Buenas letras*. Barcelona. Año 1, núm. 4).

(2) Así se lo aseguró á Justi el prefecto G. Veludo. Pero excitado yo por haber visto en el libro de Ernesto Gerland, *Das Archiv des Herzogs von Kandia in Königl. Staatsarchiv zu Venedig, Strassburg, 1899*, que existían entre los documentos, partidas de nacimiento de los años 1540-1570 y 1540-1572, y aprovechando la estancia en Venecia de mi respetable y llorada amiga doña Emilia Gayangos de Riaño, hice

Su patria.—Porque el Greco, y esta es otra de las pocas noticias seguras sobre su vida, era de Creta. Referencia, que tampoco sabemos por los antiguos biógrafos, para quienes el pintor «fué vulgarmente llamado el Griego, porque lo era de nación» (1); y no ahondaron más en sus investigaciones. Verdad es que lo hemos seguido repitiendo los modernos. Cosa tanto más extraña, cuanto que el artista cuidó de consignar expresamente, aunque siempre en griego, su patria á continuación de su nombre, en aquellas obras que, sin duda, estimó de mayor importancia. Tres siglos se han pasado los críticos mirando, no diré precisamente leyendo, la firma: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος κρὴς ἐποίει, esto es: *Domingo Teotocópulo*, *cretense*, *hizo*, y escribiendo que de la patria del pintor no se sabía otra cosa sino que era griego, hasta que Justi, en 1888, publicando dicha firma, divulgó en su libro sobre Velázquez, que era de Creta. Igual mérito que á Justi corresponde, en cuan-

---

consultar de nuevo el archivo. A su solicitud debo hoy la seguridad de no hallarse allí, ni tampoco en el parroquial de S. Giorgio dei Greci, el nombre de Theotocópuli, y la satisfacción de poseer nota precisa de todos los individuos con nombre ó sobrenombre de *greco*, *grego*, etc., que figuran en los legajos cretenses, y ninguno de los cuales cabe confundir con nuestro artista.

(1) Palomino, pág. 325.

to á la originalidad, al abogado y escritor griego Sr. Demetrio Bikelas, quien, sin conocer aquella obra, creyó ser el primero, en 1893, en leer y traducir el κρὴς, en el San Mauricio del Escorial (1), de donde partió para rectificar la ortografía del nombre del pintor, objeto principal de su trabajo; pero el docto profesor alemán se le había anticipado en descubrirlo, en aquel ó en cualquier otro cuadro de los varios en que la palabra aparece.

A Ronchini, primero, como queda dicho, y á Sakcinski y á Justi, más tarde, debemos también la divulgación de la segunda prueba de la patria del Greco: la carta, ya citada, de Clovio, donde éste lo califica de *giovane candiota*. A lo cual puedo agregar ahora otro nuevo testimonio: la terminante afirmación de su contemporáneo y amigo el famoso orador sagrado Fr. Hortensio Félix Paravicino, el cual, en el soneto que dedicó al túmulo del Greco, dice:

«Creta le dió la vida y los pinceles
»Toledo...»

---

(1) El Sr. Bikelas ha tenido la bondad de escribirme sobre esto, enviándome sus dos artículos y dándome, además, noticia de cuadros del Greco en Atenas.

Paravicino consagró al Greco cuatro sonetos, de los cuales tan solo dos, los publicados por Palomino, han venido conociéndose. Los otros dos no sé que se hayan citado, á propósito del pintor, antes de ahora (1), cuando tanto servicio, como se ve, hubiera podido prestar uno de ellos para el conocimiento de la patria de aquél. Descuido que corre pareja con la desatención al κρὴς de la firma.

Pero, aun sin tener esto en cuenta, es más extraña todavía la circunstancia lamentable que ha impedido descubrir, durante tanto tiempo, la patria del Greco, declarada también por el mismo Paravicino en otro de sus sonetos, el dedicado al túmulo de la reina Margarita, hecho por el Greco, soneto de todos conocido por la copia de Palomino, el cual, ó quienquiera que fuese, entre otras variantes de menor importancia que en la composición introdujo, vino á suprimir, por desdicha, aquel dato tan interesante, á saber: la frase en que

---

(1) No se habían citado cuando el autor escribió este capítulo, leído en el Ateneo de Madrid la noche del 23 de Mayo de 1902, con motivo de la Exposición del Greco, celebrada en aquel tiempo. Posteriormente, el Sr. Sampere y Miquel publicó uno de los sonetos en *Album Salón*, Barcelona, año VI, núm. 115, 1.° de Junio de 1902, con motivo de su artículo, *Exposiciones Rosales y Greco*.

el poeta, refiriéndose al pintor, dice que el túmulo estaba hecho «por valiente mano de Creta». Escribe el poeta en el primer terceto:

«Al nácar que vistió cándido, pone
Toledo agradecido, *por valiente*
mano de creta caxa peregrina».

Y Palomino cambia el último verso de esta suerte:

«mano en *aquesta* caxa peregrina»,

eliminando, tal vez por ignorancia del sentido, justamente lo único digno de saberse (1).

Por cretense debió ser tenido en Toledo y en Madrid, al menos entre los eruditos de su tiempo; y como prueba de ello, á los sonetos, antes citados, de Paravicino, podemos agregar todavía otro testimonio, que tampoco sabemos se haya utilizado antes de ahora para este caso: el conceptuoso verso del poeta toledano Baltasar Elisio de Medinilla, en que describe el

---

(1) En las *Obras poéticas* de Paravicino, aparece Creta con *c* minúscula y muy cerca del *de*, es decir, convertidas esas dos palabras en el verbo *decreta*. Esto es, á mi entender, lo que debió perturbar al copista, obligándole á buscar nuevo sentido á la frase (apénd. 7).

palacio del Cigarral de Buenavista, diciendo que fué

«formado á traza y invención *cretea*»,

con lo que, sin duda, quiso enseñar, á los que pudieran entenderlo, que era su autor el Greco (1). Y es muy probable que, leyendo ya con tales antecedentes los escritores del tiempo, se hallen nuevas alusiones al origen cretense del artista.

Pero, con todo ello, no sabemos más sino que era cretense. Circunstancia que, como hace observar el Sr. Sampere, no pierde oca-

---

(1) El poema se publicó por primera vez en *Los Cigarrales de Toledo*, de D. Antonio Martín Gamero, Toledo, 1857.—El palacio del Cigarral de Buenavista fué construído á la orilla derecha del Tajo y al final de la Vega (hoy está al borde mismo de la carretera de Toledo á Avila) por el Cardenal D. Bernardo Sandoval y Rojas, á principios del siglo XVII. Muy rehecho y profundamente desfigurado, en la segunda mitad del siglo XIX, todavía quedan en él, sobre todo en su interior, vestigios de lo que debió ser la construcción del Greco. Del humanismo, un tanto epicureo, que en el palacio reinó, habla con elocuencia la leyenda que, con el escudo del fastuoso prelado, hay sobre la puerta: «Iste terrarum mihi praeter omnes angulus ridet.» Convertido el Cigarral, mientras vivió el arzobispo, en una especie de florentino jardín mediceo, donde se reunían por las tardes los más ilustres ingenios toledanos, verosímil es que el Greco oyera leer sus culteranas poesías á Medinilla, á la tupida sombra de los olmos añosos, que todavía cobijan la fuente de clásicas formas, en la entrada principal del palacio.

sión el Greco de ponernos de manifiesto. No sólo en el *San Pablo* del Apostolado que hay en la sacristía de la Catedral de Toledo, sino en cuantas réplicas conocemos del mismo cuadro, la epístola que el santo tiene en la mano es siempre la dirigida «A Tito, consagrado por imposición de manos, primer obispo de la iglesia de los cretenses». Esto dice el sobrescrito en griego:

Πρὸς Τιτον τῆς κρητῶν
ἐκκλησίας πρῶτον ἐπί
σκοπον χειροτονεθέντα (1)

¿Quiso dar á entender el Greco, hablando de un modo tan genérico, que había nacido en la capital de la isla?

No hubiera convenido aceptarlo sin reservas, recordando que Ribera se limitó á firmar, en la mayoría de sus obras, *Hispanus*, á veces, *Valentinus*, y con menos frecuencia, *Setabensis*. Pero otra feliz casualidad me ha hecho descubrir el testimonio que resuelve este punto hasta hoy ignorado. Se trata de la declaración que el pintor presta ante el Tribunal de la

---

(1) El Sr. Sampere, en su lectura, suprime el πρῶτον y añade, en cambio, και ονήςιμον después de ἐπισκοπον. Forma, que no es la de ninguno de los *San Pablos* que conozco: Catedral y Museo de Toledo; Sr. Vañó, en Valencia, y señor Marqués de Castroserna, en Madrid (lám. 84).

Inquisición de Toledo, en el mes de Mayo de 1582, como intérprete en la causa de un compatriota suyo, acusado de morisco; documento inédito (1), en que el mismo pintor se dice: *natural de la ciudad de Candía* (2).

Su nombre.—Si tanto tiempo ha costado llegar á inducir la edad y á saber la patria del Greco, no se ha tardado mencs en poner en claro con certeza su nombre y su persona, á pesar de lo pródigo que ha sido en dejarnos su

---

(1) Inédito estaba, cuando, como queda dicho, se leyó este capítulo en el Ateneo de Madrid. Después lo ha publicado D. José Martí y Monsó en el *Bol. de la Soc. cast. de Exc.* El escritor no da cuenta de la importancia que el documento encierra, pues dice: «Sólo hace constar este proceso el lugar del nacimiento del Greco, sin añadir, respecto de ello, ninguna particularidad desconocida...»

(2) «Dominico Teotocopoli, natural de la ciudad de Candia, | pintor residente en esta ciudad, el qual prometió de interpretar | bien y fielmente lo que en esta audiencia pasare y lo que el reo en ella dixere | y respondiere y lo que por los Sres Inquisidores se dixere y preguntare y man | daren se pregunte al dicho reo y que no dirá ny tratará con él | más de lo que tocare á su causa y que en todo hará el oficio de | fiel interprete y guardará secreto so pena de excomunión mayor late sententie.»

El proceso no tiene la firma del Greco. La noticia del mismo, tengo que agradecerla á mi amigo el profesor de la Universidad de Valencia D. E. Soler, que me llamó la atención sobre el hecho de figurar el nombre del Greco en el Indice de los procesos de la Inquisición de Toledo, que publicaba en 1900 la *Revista de Archivos*, Madrid.

firma. *Doménicos Theotocópoulos*, no hay duda de que fué su verdadero nombre de familia, el que él amaba, y el que se complació en consagrar con insistencia; quién sabe si por su misma extrañeza, por el misterio que para italianos y españoles envolvía, quién sabe si por nostalgia y dulce recuerdo de los primeros años de su vida, únicos, tal vez, en que se oyó llamar de esta manera. Al par con esa forma, encontramos esta otra, también auténtica, *Domenico Theotocopuli*, que es como le vemos firmar sus contratos de obras y sus cartas de pago en España; trasformación italiana, á todas luces, de su nombre griego. En Venecia, al lado de los Veccelli, Robusti y Cagliari, Theotocópoulos no podía ser más que Theotocópuli. La desinencia local se imponía; y Doménicos, de buen ó de mal grado, pasó á ser Doménico, y tuvo que aceptar la estructura italiana de su nombre y emplearla de allí en adelante, mientras no se tratase de escribir en griego. El influjo del medio hizo que el Doménico, italiano, se convirtiese, en España, en Dominico, y, á fuerza de oírselo llamar, acabó también él por firmárselo (1). Tan legítimo, por tanto, es ape-

(1) Así se observa comparando la primera firma suya que hemos hallado en el protocolo de Toledo, al pie de la obli-

llidar al pintor Domenico ó Dominico Theocopuli, según hace Justi, como Domenicos Theotocopoulos, según quiere Sampere. Contra lo que éste afirma *(Hispania,* pág. 27), de ambos modos, indistintamente, ha firmado sus cuadros (1), y de ninguno de los dos, sin embargo, salvo muy rara excepción, nos lo dan á conocer sus contemporáneos, para quienes el artista debió ser siempre: *el Greco.* Y digo debió ser, refiriéndome á Italia (de donde no tenemos más testimonio coetáneo que el, ya citado, de Clovio, que lo llama *candiota,* pero donde, con toda evidencia, formaron el nombre), porque, en España, es bien seguro que no le

---

gación de conformarse con la tasa del Espolio, el 15 de Junio de 1579, dos años después de su llegada á España: *Domenico Theotocopuli*, con una de las últimas por nosotros conocidas, la que, en 19 de Mayo de 1609, cinco años antes de su muerte, puso en el contrato del retablo para el Hospital de Tavera: *Dominico Theotocopuli.* En la primera, además, falta la clásica rúbrica española, que en la segunda aparece. Ambas están sacadas de las escrituras originales del Archivo de protocolos de Toledo (apénd. 2). Compárese también la del *autógrafo*, que es de 1613 (apénd. 4).

(1) En su primer tiempo, con mayúsculas. A veces, con abreviaturas y nexos: *(Retrato,* núm. 238, del Prado, lám. 111); con iniciales: *(Virgen* de la Capilla de San José, en Toledo, lámina 45, y *Salvador*, del Sr. Castillo, en Madrid); y en esta extraña forma: Χεἰρ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ, ó sea, *Mano de Domenico: (San Antonio*, núm. 2.124, del Prado, lám. 105, y *Magdalena* del Colegio de Ingleses, en Valladolid (apénd. 2).

dieron otro, conservándolo, casi íntegro, en su forma italiana. Relegado el estrambótico Theotocópuli, bárbaro para plumas y oídos españoles (1), á raros documentos judiciales y casos solemnes, nadie llamó al artista entonces, ni más tarde, hasta fines del siglo XVIII, sino Dominico Greco. Así, el P. Sigüenza y el P. Santos, D. Juan Butrón, Pacheco, Jusepe Martínez, Palomino, Ponz; así, los inventarios de Palacio, los asientos é índices de escribanos públicos; así... ¿qué más? su misma partida de defunción, por la cual no hubiéramos llegado á saber su apellido. Alguna, aunque rara vez, es llamado *el Griego*, y esta palabra adoptan, en sus laudatorios sonetos, Góngora y Paravicino.

Y es que la forma, aunque exótica, fácilmente comprensible de este nombre: *Dominico Greco*, llevado por un artista, medio griego, medio italiano, tenía que ser para los españoles la más trasparente y significativa. *Dominico Greco* ó *el Greco*, á secas, fué el nombre glorioso que la historia y el arte han consagrado y el que, sin duda, prevalecerá, á semejanza de lo

(1) Es frecuente hallarlo mal escrito por los amanuenses: Teocopuli, Teococopuli, Tetocopuli, etc., y corregido, otras veces, por los escribanos.

que acontece con los de Perugino ó Tintoretto.

En España, desde que Villegas, en sus *Extravagantes,* escribe, por primera vez, hasta donde yo he podido averiguar: «*Dominico Theotocopuli,* de nación griego»; y desde que Ponz, en la segunda edición de su *Viaje*, divulga el *Domenico Teotocopoli*, restaurado luego por Cean, en su *Diccionario,* en *Dominico Theotocopuli,* más conforme con la verdadera firma del artista, ni ha habido diferente ortografía del nombre, ni la persona del Greco se ha confundido con la de ningún otro pintor de su tiempo. No así en Italia y, de aquí, en Grecia y Alemania, donde ambas cosas se han verificado.

No sé fijamente cuándo aparece el Greco en los historiadores italianos del arte. Me inclino á creer que esto no sucede hasta después de la publicación del libro de Palomino, en 1724. En el Baldinucci, que escribe en 1681 (1), no figura todavía; ni tampoco en la edición de 1704 del acreditado *Abecedario Pittorico,* de Pellegrino Orlandi. La primera vez que lo he encontrado ha sido en la edición del

(1) *Notizie dei professori del disegno da Çimabue in quà..*, Firenze, 1845. Claro es que no se cita tampoco en los anteriores: Vasari, Lomazzo, Baglione, etc.

mismo *Abecedario,* hecha en Nápoles por Francesco Solimena, en 1733, donde aparece una corta noticia bajo el epígrafe *Domenico Greco,* tomada, según indica, del libro de D. Juan Butrón (1626). Repítese esta noticia en la edición de Venecia de 1753, que corrigió y aumentó Pietro Guarienti; y aparece, además, un artículo, por separado: «*Domenico Teoscopoli*, llamado comúnmente *el Greco...*», extractado de Palomino, como se vería fácilmente, aunque no se hiciese notar al final, si bien el *Teoscopoli* hubo de tomarlo Guarienti de otra parte, pues no se halla en el autor español.

De Domenico Greco solamente, no de *Teoscopoli*, se habla en la *Racolta di Lettere...* (pág. 314), en la carta sobre pintura española, fechada en Roma el 20 de Octubre de 1765, que, dirige al Sig. Gianbatista Ponfredi, Francesco Preziado, director de la Academia Española en dicha ciudad.

Conviene notar aquí, aunque, como ya hemos visto, no haya fundamento para darle crédito, lo que Preziado dice, de haber sido el Greco «de muchacho, educado en España». Afirmación que aceptó Nägler, utilizándola para razonar por qué, contra lo que escriben los biógrafos, y el mismo Preziado repite, á saber: que el Greco fué discípulo de Tiziano,

no figura, sin embargo, ni podía figurar su nombre entre tales discípulos. Y, de igual suerte, Zanni, extraviado también por el mismo autor, intenta explicar la contradicción diciendo: que fué discípulo de Tiziano, porque se formaría de joven, estudiando su obra en España. A mi entender, ó Preziado, buscando solución á esa misma dificultad, intentó hallarla haciendo venir al Greco á España de muchacho, para que aquí se educase con Tiziano, al ver que éste, según Palomino (pues antes no creo que se hubiese dicho) estuvo en Barcelona desde 1548 á 1553; ó, lo que más pienso, todo se reduce á un simple error de escritura, y donde Preziado escribe *España*, quiso decir *Italia*, según se desprende de la obligada y lógica relación entre sus distintas afirmaciones: «In Toledo fiori nel decimosesto secolo *Domenico Greco*, cosi chiamato per essere tale, ma da ragazzo fu educato in Spagna, e si dice essere stato allievo di Tiziano». Ese natural enlace, sin comentario alguno, sólo puede explicarse habiendo querido decir que «Dominico fué griego, educado en *Italia* y discípulo de Tiziano». Pues aparte de lo extraño que es verle insistir, casi con redundancia, en que «fué educado en España», cuando acaba de decirnos que «floreció en Toledo», hay, sobre todo, un hecho, que

apoya mi juicio: la seguridad de que lo *único* que podía Preziado inducir de la *Vida* del Greco por Palomino, fuente *exclusiva* que, bien se conoce, tiene á la vista, era la idea de haber sido aquél educado en Italia.

En su *Storia Pittorica della Italia* (t. III, pág. 115 y t. VI, pág. 93), Lanzi, que viene después, y que utiliza á Preziado y á Palomino, tal vez sea el primero en atribuir á una misma persona el nombre de Domenico delle Greche, familiar ya, de antiguo, en las *Vidas italianas*, y el de Domenico Greco, aportado ahora nuevamente por los españoles: confusión disculpable, tratándose de dos pintores casi contemporáneos entre sí, ambos Domenicos, ambos griegos, ambos educados en Venecia y ambos discípulos de Tiziano. Esta íntima relación fué, sin duda, lo que indujo á Stirling (t. I, pág. 277) á sospechar si nuestro Dominico sería hijo de dalle Greche.

El abate Zanni que, en su *Enciclopedia,* cita trece pintores *Greco* aparte de un *Grechi* y tres *Greca* ó *della Greca,* observó (pág. 278) que, vendiéndose ya en Venecia, en 1549, las estampas del *Paso del Mar Rojo*, que por dibujos de su maestro, grabó en madera dalle Greche, no podía ser este Dominico Greco, quien á la sazón, según los datos de Palomi-

no, contaba sólo un año; haciendo notar lo torpe que era confundir á dalle Greche con Domenico Campagnola, y más fuera de lugar aun con Domenico Teotocopoli. Dificultad, que no escapó tampoco antes á Lanzi; aunque la resolvió, indicando que Palomino hubo de equivocarse en la edad y fecha de la muerte del Greco (pág. 93). Pero la confusión entre Greco y dalle Greche continuó subsistiendo, como puede verse, entre otros, en el mismo Sakcinski (pág. 53) (1). Con el testimonio de Clovio, de ser el Greco un joven en 1570, y con el documento que acredita haber dalle Greche hecho un viaje á Palestina, del cual estaba de vuelta ya en 1546 y publicaba las ilustraciones en Praga, en 1547, noticia esta última que debemos á Justi *(Z. f. B. K.,* pág. 178), queda confirmada la observación de Zanni y distinguidas definitivamente las personalidades de ambos Dominicos.

Pero no acaban aquí las confusiones. También fué Lanzi, ya que no el inventor del defectuoso nombre *Teoscopolis*, que da al Greco, quien contribuyó, más que otro alguno, por

(1) También lo confunde y lo llama Teoscopoli, Giovanni Rosini, *Storia della Pittura italiana coi monumenti*. Pisa, 1838-1847. Y la *Encyclopaedia Britannica*, 1888, art. *Titian*.

el crédito de su libro, á difundir aquella falsa forma. Ticozzi, en su *Dizionario*, la repite; porque en esto, como en toda la noticia sobre el pintor, no hace sino seguir, casi copiar, á Lanzi. Y Bikelas destruye el mismo error, propagado en Grecia por Μουστοξύδης (Mustoxidis), el cual, en su artículo: «Κυριακὸς ἢ Δομήνικος Θεοσκόπολις» (1), confunde también al Greco con delle Greche, como era uso, y le llama, según vemos, Theoscopolis, porque así, dice, se lee escrito de su propia mano en algunas obras suyas; añadiendo que otros le llaman Theotocopolis, y que algunos llegan á atribuir estos dos nombres á dos distintas personas (2). De Lanzi ó Ticozzi pudieron tomar el Teoscopoli en sus respectivos Catálogos del Museo Borbónico, Pagano y Aloe, citados por el señor Sampere, que es quien, en su primer artículo, continuando lo iniciado por Bikelas, discute al pormenor este punto y explica, de un modo muy perspicaz, cómo la sílaba griega το, convertida en ϛ, por haberse borrado la mitad izquierda, pudo dar lugar á leer S, y de aquí el

---

(1) Κυριακός es el nombre griego correspondiente á Δομήνικος, forma italianizada del mismo. Κύριος = Dominus.

(2) Ελληνομνήμονα. Εκδοθέντα ὑπὸ A. Νικολαΐδου Φιλαδελφέως. Αθήνησι, 1843, págs. 270-276. Ap. Bikelas. (Rememorador griego. Publicado por A. Nicolaides Filadelfeos, Atenas.)

Teoscopoli (1); y agrega, que el retrato de Clovio, por el Greco, del Museo de Nápoles, debe ser el cuadro á que Mustoxidis se refiere, si se tiene en cuenta la descripción que de él hace Pagano.

En cuanto á Alemania, Nägler, en su *Lexikon*, aceptó las dos formas; y Engerth, en su *Catálogo*, consagró sin discusión el *Teoscopoli f. anno MDC.*, que, en caracteres cursivos latinos, aparece escrito, sobre la primitiva inscripción, borrada, en el ángulo izquierdo inferior, del *Retrato de un joven*, del Museo de Viena (núm. 446); firma apócrifa, como observa ya el Sr. Sampere, puesta, sin duda, en una restauración, y siguiendo el error de los escritores italianos (2) (lám. 106).

Confirmando el origen bizantino del nom-

---

(1) No nos parece tan acertada la explicación que análogamente intenta (pág. 371) sobre la lectura de Θεοτοκόπολις por Θεοτοκόπουλος, principalmente, porque son muchos los cuadros, entre ellos el más importante del autor, el *Entierro del Conde de Orgaz*, en que aparece distintamente, y sin señal de retoque, la primera de aquellas formas.

(2) *Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss*, 1 Band. Wien, 1882. Engerth indica que Mechel, en 1783, lo atribuía á Tiziano. En efecto, como *du Titien* lo clasifica, con el núm. 20, en la *deuxième chambre*, pág. 22, de su *Catalogue des Tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne*, Basle, 1784; pero no dice si á pesar de la firma, ó porque ésta no existiera todavía en aquel tiempo. De su autenticidad se hablará más adelante.

bre y de la familia Theotocópoulos, el Sr. K. M. Constantopoulos da á conocer un sello de plomo, de 35 milímetros de diámetro, que existe en el Museo Numismático de Atenas (1). En una cara lleva el monograma de Χριστέ, y en la otra, bajo una crucecita, en cuatro líneas, esta inscripción: Σφραγὶς | Μανουὴλ | ἐκ γένους | Θεωτόκου (sello de Manuel, de la familia Theotocos). Por su factura, así como por el carácter de la inscripción, cree Constantopoulos que el sello es del siglo XIV, y lo considera como el documento más antiguo en que aparece el apellido Theotocos, originario de Theotocópoulos. A la caída del imperio bizantino, el jefe de la casa de los Theotocos se estableció en Corfú, y una rama de ella fué á residir en Creta, después de la ocupación de la isla por los venecianos. De esta rama, como hemos visto, procede el Greco; y el apellido se conserva igualmente en la isla, pues se ha podido encontrar en la aldea de Todele, provincia de Mylopotamo (Rethymo), un individuo, de nombre Leonidas Theotoki, hijo de Manuel Theotoki (2). Nombre, el de Manuel, grato, sin duda, á los Theotocos, cuan-

---

(1) Αρμονια, pág. 193. Reproduce el sello, y de allí lo hemos tomado para nuestra ilustración (apénd. 3).

(2) Debo esta noticia, y los certificados de la existencia de

do, si se trata, en efecto, de una misma familia, lo vemos llevado por el dueño del antiguo sello, por el hijo del Greco y por el padre del actual Theotoki cretense, con que hemos tropezado.

Hasta el mismo nombre del pintor, como se ve, ha servido para hacer más misteriosa su persona.

Sus retratos.—Tampoco sabemos de su retrato, más que por presunciones. El *Elogio* que Pacheco escribió del Greco, según se ve en el *Arte de la Pintura* (t. II, pág. 393), no pudo ser sino para ilustrar el retrato del mismo, que, sin duda, haría con destino á su famoso *Libro* (1). Desgraciadamente se ha perdido, con el de Velázquez y tantos otros, entre los 170 que, se dice, llevaba dibujados, al lápiz rojo y negro, en 1649 (2). Cierto es que el público cree conocerlo, y se satisface con tener por tal, todavía, al de la colección de Luis Felipe, des-

---

Leonidas Theotoki, á las amables gestiones de mi amigo D. Juan Pérez Caballero, subsecretario, entonces (1900), del Ministerio de Estado, cerca del Encargado de Negocios de España en Atenas, D. J. Soler, y del vicecónsul de España en Candía.

(1) *Libro de Descripcion de Verdaderos Retratos de illustres y Memorables Varones*, por Francisco Pacheco. En Sevilla, 1599.

(2) José María Asensio. *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*... Sevilla, 1886.

pués, en la galería de San Telmo, y hoy, en el Museo de Sevilla; el mismo que Stirling reprodujo en sus *Anales*, y Madrazo y Bikelas después, en sus artículos, y que tradicionalmente pasa como auto-retrato del Greco (lám. 125). Hermoso retrato es, sin duda, y de un pintor, y pintado y firmado por Theotocópuli, aquel joven de semblante sugestivo, ojos grandes y algo extraviados, pelo corto, barba rala, con paleta y pinceles en las manos y respirando distinción en su persona; pero no es nuestro Dominico. A ello se opone el contraste que se ofrece entre la juventud del personaje que se dice representar, con la ancha y encañonada lechuguilla que lleva, propia sólo del reinado de Felipe III (1). En aquellos días, el Greco era ya viejo. Esta circunstancia bastaría para desestimarlo como tal retrato, sin necesidad de compararlo con el otro que Justi nos ofrece por auténtico.

Se trata del joven desconocido que, con Tiziano, Miguel Angel y Clovio, aparece en el ángulo bajo (lám. 7), á la derecha, del cuadro del Greco, que representa á *Cristo arro-*

---

(1) 17 Junio 1600.—Premática sobre trajes.—«Que se puedan traer lechuguillas de á ochava (octavo de vara) y con almidón.» Cabrera de Córdoba, *Relaciones...*, pág. 75.

jando á los mercaderes del Templo, y que hoy poseen en Londres los Condes de Yarborough. El citado profesor, que lo sospechó ya en 1888, lo afirma resueltamente en 1897, apoyándose en la íntima relación existente entre Clovio y nuestro artista. La selección de los personajes, su disposición significativa, según el influjo que en el artista ejercieron, el signo que, con el índice de la mano derecha, parece hacer el joven, señalándose como autor de la obra, y la idea de que, al retratarse con tales maestros, es como si dijera: «á éstos debo yo todo lo que soy», y también: «de éstos sigo yo las grandes enseñanzas» *(Z. f. B. K.,* pág. 183), todo nos parece delicada y sagazmente interpretado para que, en realidad, el joven en cuestión no pueda ser otro que el Greco.

¿No es chocante, sin embargo, la melena rafaelesca con que se adorna, en 1570, cuando todas las cabezas, aun las de los artistas, andaban rapadas? Debido á la cabellera, sin duda, por Rafael lo tomaron, como el mismo Justi hace observar, los autores del Catálogo de la Colección del Duque de Buckingham (1),

---

(1) *A Catalogue of the curious Collection of G. Villiers Duke of Buckingham,* London, 1758, pág. 3: «By Del Greco. Christ driving the traders out of the temple. There are about

los cuales, sin embargo, no supieron reconocer á Miguel Angel, puesto que no lo citan. ¿Pudo ser un capricho del pintor? Extraño parecería, sin embargo, que se hubiera disfrazado, al querernos dejar, en tan solemne ocasión, su figura, y más extraño aún, si tenemos en cuenta las tendencias realistas del Greco (1).

¿Sería inverosímil considerar también retrato del mismo al joven imberbe, de cara larga y más bien enjuta, pelo corto, con entradas en la frente, nariz afilada y labios finos, que, con la ropilla y el cuello rizado, propios de la época, y fuera por entero de la composición del cuadro, asoma el busto, precisamente sobre la firma del pintor, en el extremo izquierdo del lienzo que hay en el Museo de Parma y representa la *Curación del ciego?* (lám. 5). A mi juicio,

---

32 figures in this picture four whereof are the pictures of Titian, Raphael, etc.» Ap. Justi (*Z. f. B. K.*, pág. 182).

(1) Hechas estas observaciones en carta particular al señor Justi, entre otras cosas tuvo la bondad de contestarme lo siguiente: «Was Ihr Bedenken wegen meine Benennung des vierten Malers betrifft, so stimme ich denselbe bei... Schon gleich nach dem Erscheinen des Artikels sprach Herman Grimm brieflich die Vermutung aus, dass es wirklich Raphael sei. Die Frisur ist schlagend.» (Estoy de acuerdo en cuanto á la observación de usted contra mi atribución del cuarto pintor. Ya, en cuanto apareció mi artículo, me expresó Herman Grimm por carta la presunción de que era realmente Rafael. El peinado es chocante.) Bonn, 6 Set. 1900.

lejos de semejante inverosimilitud, si, sobre todas las circunstancias dichas, se considera especialmente el vivo contraste que la completa desatención del personaje hacia el asunto, así como su aire de contemporaneidad y realismo, ofrecen con el aspecto escénico de las demás figuras, paréceme que hay motivo suficiente para estimar que tal vez no existe, entre todos los supuestos retratos del Greco, otro con tantos visos de autenticidad como el de Parma. Y en tal caso, ¿cómo podría ser este mismo el cuarto pintor del cuadro de Yarborough, cuando tan notoria y llamativa es la desemejanza que entre ambos existe, no sólo en el peinado y rasgos fisonómicos, sino, lo que es más importante, en el tipo espiritual de la persona, perteneciendo, sin embargo, las dos obras, á la misma época? Y hay que añadir todavía que, si el joven de Parma no se parece al supuesto retrato del cuadro de Londres, en cambio, no deja de recordar bastante al personaje, también joven, de entre el izquierdo grupo de los mercaderes, aquel que, con menos pretensiones de actitud é indumentaria clásicas, aparece el penúltimo, en segundo término, mirando más al contemplador que los restantes, y también menos preocupado que estos en el desempeño de su papel. Son tales los reparos que,

con todo el respeto que la opinión de los señores Justi y Sampere merece, me hacen dudar sobre ella.

Esperaba que las dudas se resolverían al conocer la historia de la composición del cuadro, que el último de los dos biógrafos anunció, en su primer artículo, como decisiva en favor de la misma. En su segundo trabajo sobre el Greco, publicó, en efecto, el Sr. Sampere la prometida historia; pero, á nuestro juicio, nada nuevo añade á lo dicho por Justi, para probar que el cuarto retrato sea el de Dominico. El que se inspirase el pintor en un dibujo de Miguel Angel al trazar la composición de su cuadro, todo lo que demostraría es la razón que tuvo para representar en su obra al Buonarroti. La idea de que Clovio sugirió al Greco la corrección del primitivo diseño de este asunto, y de que á esto obedecen las respectivas posiciones y actitudes de ambos, es ingeniosa; pero, mientras no supiéramos aquel hecho de cierto, no me parece concluyente.

Por más decisivo tengo á un nuevo dato, que ha venido á perturbarme en este punto. En cierta pequeña copia antigua del cuadro de Yarborough, que en Madrid he visto en el salón de los señores Amaré, y que posee en

Jerez de la Frontera D. Ramón Díaz, continúan invariables Tiziano, Miguel Angel y Clovio; pero el joven, probable Rafael, aunque sigue con melena y sin barba, se ha convertido en hombre de edad madura, y sin la menor analogía con el de Urbino. ¿Qué puede significar este cambio? Si semejante copia procede, como es de suponer, de una réplica auténtica, hecha ya en España, con ligeras variantes, según la costumbre del pintor, ¿á quién puede representar el nuevo retrato, tan diverso en sus rasgos fisonómicos del primitivo? ¿No es verosímil que, si el representado en el cuadro de Yarborough hubiese sido Rafael, hubiérale conservado el Greco, sin alteración alguna, en la réplica, como ha hecho con los otros tres maestros? Parece como si estos permanecieran invariables, porque, muertos ya, había que repetir sus retratos, conforme estaban en el primitivo lienzo, mientras que el cuarto varía, á medida que el original cambia y envejece. Y como, además, no guarda semejanza con ningún otro de los grandes pintores conocidos, debo declarar, que tales circunstancias, á pesar de la artificiosa cabellera, son favorables al juicio de Sampere y de Justi.

Del de Yarborough parte aquél para señalar, por sucesivas semejanzas, como retratos

del Greco, el centurión del *Espolio*, de la Galería Manfrín, de Venecia (hoy, perdido) (lámina 28), el de la Universidad de Barcelona (ahora, en el Prado) (lám. 32), el San José de la *Sacra Familia*, del Prado (lám. 55), y el personaje anciano, que D. Aureliano de Beruete posee en Madrid (lám. 117), y que así circula, desde que el mismo Sr. Sampere lo reprodujo en su trabajo, por primera vez, como tal retrato del Greco, no reparando, sin embargo, en que está firmado y con el ἐποίει: es decir, lo mismo que el de Sevilla, el cual, principalmente por esta causa, rechaza dicho escritor como autoretrato del artista.

Al Sr. Beruete, tan conocedor á fondo del Greco como de Velázquez, he oído establecer otra serie de retratos de aquél, partiendo del de Parma hasta llegar al que le pertenece, é indicando, por tales, el centurión del *Espolio* Manfrín y las dos representaciones del personaje de barba rubia oscura que, tanto en el *San Mauricio* (lám. 35), como en el *Entierro del Conde de Orgaz* (lám. 36), aparece de frente, mirando al espectador, y el más ajeno á las respectivas composiciones de los cuadros. Esta idea me parece fundada, sobre todo en cuanto al de Parma, por su singularidad, y en cuanto á los del *San Mauricio* y del *Entierro*, por su

marcada repetición, congruente con las fechas de los cuadros. No tanto ya, por lo que hace al centurión del *Espolio,* ni tampoco en lo que toca al personaje anciano, cuyo parecido con los anteriores, acaso por la gran diferencia de edad, no advierto claramente. Sin embargo, como retrato del Greco era ya tenido al adquirirlo su actual poseedor, y los rasgos de su semblante no son realmente tan diversos de los otros más jóvenes, que hagan imposible su aproximación y parentesco. Yo lo colocaría más bien al final de otra serie que puede formarse con el centurión del *Espolio*, de Sevilla (lám. 30), y los San Josés de las *Sagradas Familias*, de Madrazo (lám. 54), del Prado (lám. 55), de Tavera, en Toledo, y otras, donde, si la Virgen y Santa Ana, como se dirá más adelante, hay algún motivo para presumir que sean, tal vez, la mujer y la suegra del pintor, no sería extraño que, dada la repetición del tipo, quien las acompaña fuese también el propio artista (lám. 1). Pero, sobre todo, las indicadas figuras del cuadro de Parma, del *San Mauricio* y del *Entierro* me dan cierta confianza de que poseemos, por fortuna, la imagen del Greco, pintada por él mismo, aunque ésta no sea aquel famoso retrato, perdido, tal vez, para siempre, con que el joven can-

diota se presentó á Clovio, y que, según éste decía, hizo «stupire tutti questi pittori di Roma».

Su familia; su autógrafo; su casa.—Si venimos ahora al conocimiento de la vida del Greco, dejando á un lado lo que más inmediatamente se relaciona con sus producciones artísticas, para tratar de ello en lugar oportuno, nos hallamos todavía con mayor vaguedad y misterio. Ni el más pequeño rastro de sus progenitores, ni de su permanencia en el país natal, ni de su educación y actividad en Italia, á excepción de la carta de Clovio. Ninguna fecha fija de su salida de Creta, ni de su viaje á España, de donde es casi seguro que no volvió á moverse, ni explicación de los móviles que aquí le trajeron. Conocemos sus obras, algunos de los contratos que celebró para realizarlas y de los litigios que hubo de sostener por su causa, todo lo que iremos mencionando al hablar de ellas; pero, casi nada seguro de sus hechos públicos ó privados, durante los treinta y cinco á cuarenta años que vivió en Toledo.

Tuvo un hijo: Jorge Manuel Theotocópuli, nombrado escultor y arquitecto de la Catedral de aquella ciudad en 1625, cargo que

desempeñó hasta su muerte en 1631 (1). Pero ¿quién fué su madre? Llaguno es el único que nos dice que «en Toledo, donde se estableció, contrajo matrimonio». Mas, ¿qué valor puede tener esta afirmación, hecha, por primera vez, á los doscientos años de la muerte del pintor, y sin que sepamos su fundamento?

En mis rebuscas por Toledo, he hallado dos nuevos datos, de los poquísimos que puedo añadir para ilustrar la vida del Greco. El primero consiste en el único autógrafo suyo, que, aparte de las firmas, conozco. Debo la noticia del mismo al clásico fotógrafo toledano D. Casiano Alguacil, quien me habló de varios papeles, que, referentes al artista, había visto en el Archivo municipal de dicha ciudad. Hállanse éstos en uno de los muchos legajos, sin número de orden, que aguardan la formación de su índice en las alacenas que hay en la pared de la segunda estancia. Son catorce; de ellos, once relativos á Jorge Manuel y á la obra de la Casa Consistorial, de que aquél estuvo encargado, como arquitecto-contratista. Ya los he publicado (2), juntos con otros que encontré

(1) Llaguno, t. III, pág. 137.
(2) *La Lectura.* Año V, núms. 50 y 53, 1905.

anteriormente en dicho Archivo y que arrojan luz sobre la historia de aquel monumento (apénd. 9). Ahora sólo importan los tres restantes que se refieren todos á un mismo retablo del Greco.

El primero en orden cronológico no tiene del pintor más que la firma, escrita ya á la usanza española. Está escrito el segundo, todo él de puño y letra del artista, y en ello, como se ha dicho, estriba su rareza. No será el único existente, pero es el primer autógrafo del Greco que se ha descubierto (apénd. 4). El tercero es íntegramente de mano de Jorge Manuel, cuya escritura ofrece tanta semejanza, casi identidad, con la de su padre, que pudiera creerse que ambas son de uno mismo, como puede verse en otro de sus autógrafos, cuyo facsímile ofrecemos (apénd. 5). Pero el hallazgo de los documentos ha tenido para mí un valor mucho más alto que el de mero pormenor erudito, como indicaré al hablar de la *Asunción* de San Vicente en Toledo, que es la obra á que se refieren (apénd. 8).

El segundo dato encontrado toca á los únicos, *muy vagos*, indicios, que conozco, sobre la ¿familia? del pintor y la casa en que pudo, *tal vez*, habitar en Toledo. Registrando el archivo parroquial de Santo Tomé, en cuyos libros de

casamientos y bautismos (1) nada consta acerca de la primera, encontré gran número de las libretas, en que se lleva el registro del cumplimiento de iglesia de los fieles. Las anotaciones se hacen por calles, y en ellas, casa por casa; unas veces, indicando al comenzar la mano á que se encuentran, otras, sin decir nada. Desgraciadamente, la libreta más antigua es del año 1628 (2); en ella aparece la siguiente anotación: «Encomienda para arriba». No dice el nombre de la calle: es casi seguro que no lo tendría; y señala ocho casas, hasta concluir esta dirección y anotar otra nueva. En la primera casa nombra dos personas. En la segunda, dice: «Casa Jorxe Manuel | D.ª Gregoria de Guzman | D.ª Catª de los morales | Tomas Xiles | Arna Muñoz | Quiteria Morena | Mª ana hernandez | un criado Jũ.» He ahí las personas que vivían con Jorge Manuel, catorce años después de muerto el Greco. Pero ¿qué

---

(1) «Librº de Desposorios y Belaciones de S.to Thome de Toledo desde el año de 1514 asta el de 1599.»

«Libro de Bautismos de S.to Thome de Toledo, desde el año 1573 asta el de 1583 — y desde 1584 a 1595.»

(2) «Matrícula de la Parroquia de Santo Thomé de este año de mil e seiscientos y veinte y ocho años. 1628.» El cuaderno está descosido, pero la mitad posterior es segura continuación de la anterior, porque, al final de ella, dice: «fin de matrícula del año de 1628».

parentesco y relación guardaban con él todas ellas y principalmente doña Gregoria y doña Catalina, las de más importancia?

A investigar cuál sería la casa, ayudóme el infatigable escudriñador de Toledo y secretario entonces de la comisión de monumentos, mi amigo D. Manuel G. Simancas (1). *Encomienda*, es sabido que se llamó á la Sina-

(1) Obligado yo á abandonar Toledo, el Sr. Simancas tuvo la bondad de escribirme lo siguiente:

«Como verá usted en el adjunto croquis (apénd. 6), á espaldas del Tránsito y dentro de su manzana, no hay más que una casa, la señalada con la letra A, y el corral de la Sinagoga, B, donde, en otro tiempo, pudo estar edificada otra. En la manzana frontera, por el lado de las ruinas de Villena, existió una casa, C, que fué destruída cuando se hizo el paseo, y he llegado á averiguar que se la conocía con el apodo de su propietario, el tío *Chupa*. La esquina occidental de esta casa venía á estar frente á la puerta de entrada de la Encomienda, nombre que aún recuerdan algunos ancianos, con quienes he hablado hoy.

»La casa D, hoy vivienda de pobres vecinos, conserva la portada de fines del XV ó principios del XVI, con zapatas adornadas de grandes pomas, el dintel bordeado en la parte superior por el cordón de San Francisco y sobre las jambas á modo de capitel-friso, finas labores de cardinas talladas en piedra blanca, que contrasta con la granítica empleada en lo restante. En el patio, que, por cierto, es muy interesante, queda un hermoso resto de arrocabe árabe, sirviendo de dintel en la puerta, que da al jardín; bastantes restos en yesería, obra de la misma época que la portada y las techumbres de las galerías bajas, donde, entre canecillo y canecillo, se conservan las tabicas, con tres blasones, que se repiten, alternando, y cuyo color y dibujo está bastante maltratado por la

goga de Samuel Leví, luego, Ermita del Tránsito, desde que los Reyes Católicos, en 1494, la donaron á los caballeros de Calatrava, que establecieron en ella el Priorato llamado de San Benito, convertido luego en Encomienda y archivo de aquella Orden y de la de Alcántara. Que se trata, además, de tal Encomienda, no puede dudarse, teniendo en

---

acción del tiempo: 1) cruz sable, en campo blanco; 2) castillo ó torre blanca, en campo gules; 3) media luna ó herradura (no he podido verlo bien) y flor blanca, en campo gules. He buscado estos blasones en las losas sepulcrales del Tránsito y no los he encontrado.

»El gran espacio cuadrado, que indico con la letra F, fué el que ocupó, hasta hace cuarenta ó cincuenta años, el palacio de los Duques de Gandía, palacio, que aún ha visto en pie el canónigo de esta Catedral Sr. Aceves, el que me ha dicho hasta dónde se extendía. Ahora bien, de todo cuanto le dejo á usted explicado se deduce que, «Encomienda para arriba», solamente las casas señaladas con las letras A y D pudieron ser las que á usted interesan. Las indicadas con las E y G son viviendas de un solo piso, levantadas en el solar del palacio de Gandía, y en las que aún se conserva algún resto sin importancia.

»Frente á la puerta de la Encomienda, hacia arriba, la casa D es la segunda (puesto que hubo otra, hoy destruída). La casa A pudo también ser la segunda, á la mano izquierda, pero esto sólo puede admitirse en el caso de existir otra en el hoy solar y corral del Tránsito, donde no se ven muestras de edificación, ni señales tampoco de ella en la fachada NE. de dicho templo. De estar situada la casa de Jorge Manuel más arriba del palacio de Gandía, yo creo que lo consignaría la cartilla del archivo, que usted examinó.» (Toledo, 21, Enero, 1903.)

cuenta las indicaciones anteriores y posteriores de la *libreta* (1). Y de ellas mismas se infiere que «Encomienda para arriba» no podía ser, por exclusión, otro camino que el actual *Callejón del Tránsito*. Si, como queda dicho en la nota anterior, había antes una primera casa frente á la Sinagoga y esquina á la plaza, la de Jorge Manuel parece que debía ser la, entonces segunda, hoy primera, y que lleva actualmente el número 5 (2).

---

(1) Se trata, en efecto, del barrio entre Santo Tomé y el Tránsito. Cuando la libreta concluye con la calle de Caños de Oro, cita diez casas, hasta llegar á la «Casa del Conde de Fuensalida, donde vive Don Diego Hurtado de Mendoça corregidor de la ciudad de T°». Aquí cita la del conde y otra, y luego sigue: «Acia la Plazuela de Santo Tome»; cita dos casas. Después dice: «Desde aqui se baja la plazuela del Marques por mano izquierda». Y, á continuación, es cuando añade: «Encomienda para arriba». Concluídas las ocho casas, con un sótano cerrado, entre la quinta y la sexta, continúa: «Cruz de la plazuela del Marques de Villena azia rriba». Se ve que vuelve á la plazuela, para contar, otra vez, en dirección hacia arriba, porque llega hasta los Alamillos.

(2) Desde que se divulgaron, por la conversación, estas noticias, la fantasía popular, que no se satisface nunca con dudosas medias tintas, ni con reparos eruditos, ha dado en llamar á esta casa, donde también se dice vulgarmente que habitó Samuel Leví, casa del Greco. Como así llamada, la ha reproducido ya el distinguido arqueólogo y académico D. J. R. Mélida, en *El Viajero*, año 1, núm. 1, 15 Mayo 1904. Por donde se ve cuán presto recoge y se asimila el pueblo, cuando el terreno es abonado, lo que la erudición le sumi-

Retratos de su familia.—¿Conocemos, acaso, los retratos de su familia? Por hija del artista pasa la hermosa y elegantísima joven (lámina 108), con trasparente toca blanca, y envuelta en armiños, hoy, en Londres, en la colección de Sir John Stirling Maxwell, desde el tiempo mismo en que también, como imagen del Greco, hubo de bautizarse el retrato de Sevilla, es decir, desde la época del Barón Taylor, aficionado á románticas atribuciones, y de Luis Felipe, en cuya galería estuvieron ambas obras juntas. Pero no hay documento alguno que abone la atribución. Y si existiera, vacilaría mucho en darle crédito; porque el

---

nistra, y cuán pronto, igualmente, vuelve el ciclo popular á recibir la consagración erudita.

Casa de vecindad, muy pobre, venía siendo y, por ruinosa, tuvo que desalojarse gubernativamente en el verano de 1905, desplomándose gran parte de ella al poco tiempo. Adquirióla entonces uno de los más apasionados é inteligentes «grecó-filos», mi amigo el señor Marqués de Vega Inclán, el cual ha vuelto á levantar la parte derruída y está ocupado, al presente, en hacer habitable toda la vivienda, respetando cuanto de antiguo en ella había, y utilizando, para las indispensables reconstrucciones, materiales antiguos toledanos. Si, con el entusiasmo que le caracteriza, llegase á hacer de ella, como piensa, con los soberbios originales que posee, con reproducciones fotográficas, y con libros, la verdadera «Casa del Greco en Toledo», sería uno de los pocos ejemplos de cultura, que aquí se dan, frente á tanta miseria espiritual, tanta indiferencia, tanta vulgaridad y tanto vandalismo.

primer documento es la obra misma, que certifica, por la factura esencialmente veneciana, pertenecer á aquella época, en que el Greco era probablemente más joven que la mujer representada. El Sr. Sampere *(Revista...*, página 393) pretende ver en ella, en vez de la hija, la esposa del artista, reproducida luego, dice, en cuadros, como la *Sacra Familia,* del Prado; y, mediante el parecido, que le encuentra, con el joven pintor de Sevilla, cree que éste sea hijo del Greco. Yo confieso no percibir ninguna de estas semejanzas. Muy interesante sería que así fuese, si hubiera, en efecto, ya que no pruebas que nos convencieran de ello, inducciones verosímiles que nos inclinaran á aceptarlo. Pero, en todo caso, á mi juicio, las hay en contrario.

Por de pronto, paréceme excesivamente suntuosa la dama para mujer del Greco, en aquel tiempo en que éste necesitaba, para poder vivir en Roma, de un cuarto gratuito, en el último piso del Palacio Farnesio, ó en que llegaba á España buscando trabajo: pues el retrato no ha podido, á mi juicio, ser pintado con posterioridad al año de 1577, es decir, después de las primeras obras de Toledo. Pero, sobre todo, existe un documento pictórico, de muy superior importancia, para inducir

sobre él, acerca de este punto, y que invalida las anteriores suposiciones. Se trata del cuadro que estuvo en Sevilla, y en posesión del señor Goyena, hasta el año 1902, en que, desgraciadamente, fué adquirido por comerciantes extranjeros, sin que, en la actualidad, pueda yo decir dónde para (lám. 112).

No es éste el momento de hablar de sus méritos pictóricos, sino de su valor iconográfico. De las cuatro medias figuras de mujer, que lo componen, las dos del centro, una joven, que cose, y una anciana, que hace calceta, son claramente damas, mientras que las dos laterales, lo mismo la que hila, que la que sostiene al niño, parecen sirvientes. Se trata, á todas luces, de un interior de familia, raro cuadro de género, en su época, con aquel tan sobrio y potente realismo en la composición, los caracteres y los pormenores, que tuvieron los grandes maestros del siglo xv, cien años antes, y que habían de tener los grandes maestros del xvii, cincuenta más tarde. Interior de familia, el más familiar é íntimo que puede concebirse: á mi entender, el del propio artista, traspirando el modesto, pero holgado bienestar que, sin duda, disfrutara. Semejante inducción se halla apoyada por la congruencia que existe entre la aparición de nuevos mo-

delos de mujer, en cuadros del Greco contemporáneos ó posteriores á éste, la factura del lienzo y la edad del niño, que en él se representa. En efecto, la técnica del cuadro corresponde á la manera posterior al *Entierro*, es decir, hacia 1585 á 90, cuando el Greco era ya vecino, en Toledo, no estante ni residente.

En las obras de ese tiempo, y *no antes*, aparece, sirviéndole de modelo para sus vírgenes, acaso, por vez primera, en la Gloria del *Entierro* (lám. 36), la joven que cose, así como para Santa Isabel ó Santa Ana, la vieja, que hace media. Compárese la *Virgen* de la capilla de San José (lám. 45), la *Asunción* de San Vicente (lám. 61), ambas en Toledo, y la *Sagrada Familia*, del Prado (lám. 55). Las mujeres de cuadros anteriores: los de Santo Domingo (láms. 16, 18, 23, 25), la *Anunciación*, del Prado (lám. 9), el *Espolio* (lám. 27), son distintos modelos. Por último, la edad de Jorge Manuel, único hijo que, hasta hoy, se sabe, del Greco, concuerda con la del niño, pues, teniendo aquél veinticinco años en 1609, según he podido averiguar en la fianza que presta, á favor de su padre, para hacer el retablo de Tavera, y que he encontrado en el Archivo de protocolos de Toledo (apénd. 10) tuvo que nacer en 1584, y pudo su padre, por tanto, re-

tratarlo de dos á tres años, hacia 1587, es decir, dentro de la época á que el cuadro pertenece. Inclínome, pues, á creer que este interior de familia es el del Greco. El niño debió servirle de modelo en cuadros posteriores. Probable es que el delicado adolescente, que hace de *San Martín*, en el altar de la capilla de San José (lám. 46), y que, mozo más hecho ya, sostiene el plano en la *Vista de Toledo*, del Museo provincial (lám. 138), sean Jorge Manuel, pues parecen una misma persona, concordando además sucesivamente la fecha de los lienzos con la edad del joven; pero no hay, para afirmarse en ello, base tan verosímil como la que ofrece el cuadro de la familia.

Su persona y su carácter.—Volviendo, ahora, al misterio que envuelve la persona del Greco: lo que Paravicino y Góngora, sus grandes apologistas, y tal vez sus amigos; el P. Sigüenza, que fué su contemporáneo; Pacheco, que lo visitó en 1611, y Jusepe Martínez, que, sin duda, oyó hablar á los que lo trataron, nos dicen de él, es todo de pasada, y relativo á sus obras ó á sus ideas sobre el arte. Ya lo utilizaremos en sitio que convenga. Lo poco que de ello toca á su carácter personal ó á su vida, sirve, más que de satisfacción, para ex-

citarnos el interés y hacer que lamentemos no conocer al pormenor los rasgos de hombre tan extraordinario y original, como sin duda debió ser nuestro Dominico.

Si «la vida de su pincel ofendió á Jove», y un rayo penetró en su aposento, sin hacer daño al pintor, ¿dónde estaría, con certeza, en Toledo, aquel famoso «taller de sus tintas ilustrado», desde donde «gobernaba del cielo los enojos» (1)? Si, al morir,

«Su fama el Orbe no reserva mudo
humano clima, bien que á obscurecella
se arma una envidia, y otra tanta estrella
nieblas no atiende de Orizonte rudo» (2),

¿quiénes serían, entonces, sus émulos detractores, y quiénes, sus incondicionales partidarios?

Si, en todo fué singular, como en la pintura (3) y «de extravagante condición» (4), ¿en qué consistirían sus extravagancias? Si «fué gran filósofo, de agudos dichos, y escribió de

---

(1) Paravicino. «A un rayo que entró en el aposento de un pintor». Soneto.

(2) Paravicino. «Al túmulo de este mismo pintor, que era el Griego de Toledo». Soneto.

(3) Pacheco, t. I, pág. 318.

(4) Jusepe Martínez, pág. 183.

la pintura, escultura y arquitectura» (1), ¿dónde habrán ido á parar sus manuscritos? Si fué el primero en defender, por sí mismo, la exención del tributo del arte de la pintura, contra el alcabalero de Illescas y obtuvo sentencia favorable, bien quisiéramos descubrir este pleito (2). Si «ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados, para cuando comía gozar de toda delicia» (3), ¿cómo no dolernos de ignorar, al pormenor, esa reviviscencia en Toledo de aquella espléndida y fastuosa vida veneciana de un Tiziano ó de un Bassano, que el Greco gustó de joven y, echándola de menos, quiso emular, sin duda, á orillas del Tajo?

Y esto es cuanto sabemos. Indicaciones y

---

(1) Pacheco, t. II, pág. 146.

(2) Lo hemos buscado, inútilmente, hasta ahora. En los Archivos del Ministerio de Hacienda, del Tribunal Supremo de Justicia, del Tribunal de Cuentas y del Consejo de Estado, nos aseguran que todos los expedientes de aquella época han ido á parar al Archivo histórico nacional. El digno jefe de este centro, D. Vicente Vignau, ha hecho registrar, no los índices, sino los expedientes, compulsa realizada, sin éxito, por mi amigo, el oficial del cuerpo, D. Domingo Vaca. Existen casos análogos de aquel mismo tiempo, pero no el que nos interesa. Por mediación de ambos señores se han registrado igualmente los Archivos de Simancas y Alcalá, por desgracia sin resultado. Me propongo, sin embargo, repetir la busca personalmente, más despacio.

(3) Jusepe Martínez, pág. 183.

vislumbres, más que hechos probados. La constancia y la fortuna de los eruditos podrán hacer algún día que sea más significativo titular este capítulo: *lo que se sabe*, que *lo que se ignora* de la vida del Greco.

CAPÍTULO II

EL GRECO EN ITALIA

De Venecia á Roma.—Si el Greco, en 1570, era un joven candiota discípulo de Tiziano, parece justo colocar sus años de aprendizaje en el taller del maestro durante la década de 1560, como hace Justi (1), y hasta es probable que, según el mismo indica, abandonara aquél para venir cerca de Julio Clovio, cambiando el puesto con Cornelio Coit, que después de grabar, entre 1567 y 69, algunas

(1) El Sr. Sampere, en sus dos artículos citados *(Revista...*, pág. 385; *Hispania*, pág. 28), atribuye á Justi, censurándole por ello, la afirmación de que el Greco, al presentarse á Clovio, *tenía diez y seis* años; cosa que no he podido hallar en los estudios del profesor alemán. Sus palabras son: «Er machte auf Clovio den Eindruk eines *giovane;* seine Lehrzeit wird also wohl in die sechziger Jahre zu setzen sein.» (*Z. f. B. K.*, pág. 179). O sea: «Hizo en Clovio la impresión de un joven; bien puede, pues, ponerse su aprendizaje en los años sesenta». (Es decir: del 60 al 70 del siglo XVI).

obras de éste, salió de Roma, precisamente el año 1570, para ingresar en el estudio de Tiziano.

Desconocidos son los motivos del viaje (1), pero hay que suponer que, más que enseñanza, iba nuestro artista buscando mercado á la ciudad eterna. Y á ello debió animarle la protección, ó de antemano brindada, ó que lógicamente podía esperar del gran miniaturista, el cual, ya se firmara macedonio, ya croata, ya ilírico, siempre era su conterráneo, y griegos resultaban ambos, viejo y joven, por el país de nacimiento y por la lengua. La contemplación allí de las obras maestras de florentinos y pintores de la Italia central, acabaron de formarle, y especialmente las de Miguel Angel dejaron honda huella en su modo de concebir y componer. Pero la indigencia pictórica de aquellos días en Roma era más á propósito para asombrarse de retratos de un alumno aventajado del Vecellio, que para enseñar nada á quien venía de recibir las lecciones y frecuentar el trato de los grandes pintores venecianos.

---

(1) Sampere indica (*Hispania*, pág. 37) que Guido Clovio, sobrino de Don Julio y su heredero, capitán al servicio de Venecia y medio paisano del Greco, pudo ser, por todas estas circunstancias, quien lo enviase á Roma, y lo recomendase al miniaturista.

Filiación artística.—Vulgar es la idea de que el Greco, y así lo encontramos dicho en sus antiguos biógrafos, aprendió con Tiziano. Cean Bermúdez (t. v, pág. 3) hizo ya notar que, entre los discípulos de éste, no se había podido hallar, sin embargo, el nombre de Theotocópuli; y, ahondando en el examen de sus obras, vino la crítica moderna, falta de documento literario justificativo, á afirmar que el verdadero maestro del pintor debió ser Tintoretto. El documento ha aparecido; y, ante el dicho de Clovio, y la fuerza que, además, adquiere por figurar Tiziano entre los cuatro retratos de pintores del cuadro de Yarborough, no es permitido dudar de que el Greco aprendió su arte en el estudio del gran maestro de Cadore. La crítica objetiva, la que atiende sobre todo al cuadro mismo para determinar su valor, su origen y su influjo, continúa, sin embargo, en lo justo. El Greco fué discípulo material de Tiziano, pero, como Velázquez lo fué de Pacheco y de Herrera. Con él adquirió la técnica, sin duda; á su lado conoció los secretos del arte, oyó sus consejos, tal vez copió sus obras, y hasta puede que fuese él mismo aquel valioso joven colaborador suyo, á quien el viejo maestro se refería escribiendo á Felipe II, en 2 de Diciembre de 1567, sobre un cuadro

de San Lorenzo: «Non restando di adoprar in questo Oratio mio figliulo et suo servitore, insieme con un'altro molto valente giovine mio discepolo» (1).

Mas el verdadero espíritu tizianesco no encarnó en él, ni pronto ni tarde. Ahí están para probarlo las poquísimas composiciones, que, por desgracia, conocemos todavía de sus primeros años. Perdida en Italia la memoria del Greco, olvidada su relación con Tiziano y hasta su existencia, no deja de ser significativo el que sus cuadros de historia, á pesar de las firmas, que tan claramente estampó en ellas su autor (como si se anticipase á lo necesarias que habían de ser algún día para su rehabilitación), se hayan venido atribuyendo á Bassano, á Pablo Veronés, á Barocci y á Clovio, pero nunca á Tiziano.

De sus obras españolas no hay cuestión; son absolutamente personales. Y, si en España formóse la leyenda de que el Greco cambió de estilo para que no se confundiesen sus cuadros con los de Tiziano, aunque los autores más fehacientes y próximos al pintor, Pacheco y Jusepe Martínez, no hablan de ello, fué debido á dos causas: una, el hecho de saberse con

---

(1) Crowe, *Life of Titian.* II, 536. Ap. Justi.

certeza que de Tiziano había sido discípulo el Greco, y por ende, á él había de parecerse necesariamente en su manera de pintar: prejuicio documental, que á tantos errores conduce en la crítica de arte; y otra, el hecho también de que Tiziano, en aquel tiempo, representaba él solo, para el vulgo de los aficionados y hasta de los eruditos españoles, casi toda la pintura veneciana; algo semejante al papel exclusivo que jugó Durero, por lo que toca á las escuelas del Norte.

Ni la época era ya propicia para experimentar hondos influjos de Tiziano, ni la personalidad del Greco, á juzgar por sus obras, compadecíase con el genio artístico del maestro. En 1560, había desaparecido de Venecia, y, á la vez, del mundo del arte, el hervor del primer Renacimiento, la exaltación de la alegría de vivir, del goce intenso y espontáneo de la juventud humana, libre de toda otra preocupación que la de la propia serena existencia. Giorgione, que, de modo tan prodigioso, encarnó en sus obras este efímero instante; Palma el Viejo y Bonifacio Veronés, que lo continuaron, tiempo hacía ya que habían muerto. Y muertos estaban también para el espíritu giorgionesco, aunque todavía vivos y trabajando, Paris Bordone y Tiziano, el cual pareció haber

nacido expresamente para llevar aquel sentido á su más alto grado de intensidad en la *Bacanal*, en la *Assunta* ó en la *Madonna di casa Pesaro*. Sin pesimismo miguelangelesco, pero tomando en él sus raíces, la conciencia del lado serio de la vida y la preocupación de los problemas que entraña habían penetrado ya en Venecia. Tiziano, moviendo su arte á compás de las nuevas ideas, llegó á expresar, en la segunda mitad de su vida, esta última fase del Renacimiento, del cual, por ello, es la más perfecta representación veneciana. Su *Carlos V en Mühlberg* habla la misma lengua que el *Pensieroso;* y el ambiente que respira el Emperador, es, tal vez, la conquista más definitiva y fecunda de Tiziano para el arte venidero.

Pero había gozado demasiado tiempo de la juvenil alegría giorgionesca, y su naturaleza era de sobra ponderada y serena, para hacerse fácil intérprete, ni en concepción, ni en técnica, del elemento dramático que encierra la edad madura de la vida, y el cual, en aquellos días de íntima compenetración de las ideas con la pintura, no podía menos de hallar pronto á mano un hombre que lo representara. Este fué Tintoretto.

Formado, todo él, en el nuevo espíritu, y libre del antiguo, que no había alcanzado á

sentir, llegó á ser, á su modo, el Miguel Angel, que en Venecia podía producirse, y con ello el verdadero pintor de una época más reflexiva, agitada y llena de preocupaciones. Sus historias bíblicas, verdaderos episodios humanos, siempre movidas, casi siempre violentas, son fundamentalmente escenas de admirable realismo, donde se ha anticipado el soplo de la vida moderna. Su riqueza de expresión, su intensidad pasional, sus colosales y heroicos tipos, sus decididos contrastes de luz y sombra, el vigor de sus tonalidades y el empeño por lograr la ilusión atmosférica, debieron constituir, sin duda, la continua pesadilla de nuestro joven cretense en Venecia: porque todo ello lo vemos fructificar más tarde en él, con carácter original y personalísimo, eliminando otros elementos, que aparecen también vacilantes en sus primeras obras. Naturaleza abierta á todos los influjos de su tiempo, hubo de sentir un instante el atractivo, contrario, sin embargo, á su especial modo de ser, de la espléndida, alegre é inconsciente pompa de Pablo Veronés, y no debió de quedar tampoco extraño á las nuevas tendencias iniciadas por los Bassanos, lo mismo en el modo sustantivo de tratar el paisaje, que en la representación de la vida humilde, por donde comienza la pin-

tura de género, así como en el encanto especial con que supieron traducir las luces crepusculares y nocturnas.

En este medio educóse el Greco y tales eran los astros, que con mayor intensidad brillaban entonces en Venecia. Ahí se han de buscar los diferentes influjos que contribuyeron á la formación del artista, en sus cualidades, como en sus defectos; actuando sobre un genuino, inevitable y primitivo fondo de tradiciones locales bizantino-cretenses, y sobre un espíritu más propenso siempre á arrugar el entrecejo con Crivelli, que á sonreir suavemente con Bellini; más dado á recrearse en la intimidad del sentimiento, como Lotto, que á perderse en el fausto y la opulencia con Bordone; y sobre una vigorosa personalidad, más dispuesta á la revolución que al servilismo.

Obras veneto-romanas.—¿Qué pintó en Venecia hasta el año 70? No se sabe. Casi todas las obras, hasta ahora descubiertas, de las que pueden creerse italianas, es verosímil que correspondan á su estancia en Roma, si es que en Roma permaneció, como también parece probable (en atención á los pocos años que trascurrieron desde que allí llegó de Venecia) hasta su salida para España.

Induce además á pensarlo así, el haberse conservado una parte de ellas en la colección de la casa Farnesio; y es de creer que para el Cardenal Nepote, que generosamente en su palacio lo alojó, fueron pintadas. Y, en cuanto á la otra parte, porque forman una serie, en cuyo primero ó segundo ejemplar, en orden de antigüedad, figura Julio Clovio, su protector en Roma.

A los seis ejemplares que señala Justi, como pertenecientes á esta época italiana, pienso que pueden añadirse algunos otros. Entre ellos, hay tres originales: uno, que no he visto publicado antes de ahora (lám. 12); otro, que viene atribuyéndose á Giaccomo Bassano, pero que creo debe devolvérsele al Greco (lám. 6); el tercero, que Justi no conoció, y que se ha divulgado últimamente, sin clasificarlo, sin embargo, como aquí se hace (lám. 8). Los restantes, que añado, son repeticiones y copias antiguas de los asuntos italianos del Greco, y las cuales, si bien ejecutadas en España—algunas, hasta en época avanzada—, es natural agruparlas aquí, para mejor inteligencia, al lado de aquellos originales de donde proceden y que son de concepción y factura genuinamente italianas. Entre estos últimos, comprendo, no sólo los que seguramente ejecutó el Greco en

aquel país, sino también los que, ignorándose dónde fueron pintados, manifiestan con decisión el carácter de esta época italiana del Greco.

Tres grupos pueden hacerse de tales obras de juventud atendiendo al asunto: uno, de historia sagrada; otro, de género, y el tercero de retratos.

Once cuadros, entre originales, repeticiones y copias antiguas, conozco, pertenecientes al grupo de historia sagrada, con solos tres asuntos; por donde empieza el Greco á mostrar ya un carácter que ha de mantener toda su vida: el de las continuas réplicas con ligeras variantes. Los asuntos son: la *Curación del ciego* (S. Marcos, VIII, 22, 23), la *Adoración de los Reyes* (S. Mateo, II, 9, 10, 11) y *Cristo arrojando á los Mercaderes del Templo* (S. Juan, II, 14, 15, 16). Del primero tenemos tres cuadros originales, que constituyen otras tantas variantes bien definidas. De ellos, hay dos ejecutados en Italia; el último, en España. Del segundo asunto, no existe más que un ejemplar, á todas luces pintado en Italia. Del tercero, por el contrario, pueden registrarse hasta siete: cinco de ellos, originales, más ó menos importantes, y dos antiguas copias.

Representan estas obras, como veremos, no sólo momentos progresivos, sino fases funda-

mentales en la labor del artista; pero hay entre ellas tan íntima semejanza de composición, escenario y modelos, que es obligado clasificarlas todas dentro de la época italiana del pintor, y parece lo más probable que, las verdaderamente originales, antes de salir de Italia fueran ejecutadas.

La *Epifanía* aparece por única vez, y no vuelve á repetirse—lo que es verdaderamente extraño—en la obra del Greco. No así, como hemos dicho, en cuanto á la *Curación del ciego* y á la *Purificación del Templo*: asuntos que, además, no figuran entre los tratados con mayor frecuencia por los pintores de aquel tiempo: empeño de originalidad, que, con éxito ó sin él, siempre buscó el Greco.

No me parece fácil decidir cuál de estas dos últimas composiciones, que son las que más nos importan, ha precedido á la otra, aunque me inclino á creer que la *Curación del ciego* ha debido ser la primera, si atendemos, de un lado, á su mayor indecisión y falta de unidad, y de otro, al hecho de que, mientras los dos ejemplares de época italiana, que nosotros conocemos de ella, corresponden ambos, aunque con manifiesto progreso de uno al otro, á su época de formación, en cambio, entre los dos grupos que deben hacerse con todos los ejemplares

de *Cristo y los Mercaderes*, existe un abismo; y sólo en el segundo de ellos es donde el Greco alcanza á mostrarse como un maestro de personalidad original y enérgica. Por lo que hace á la *Adoración de los Reyes*, aproxímase sobre todo al ejemplar más perfecto de los dos pintados en Italia, que representan la *Curación del ciego*.

Primeros pasos: la «Curación del ciego».— Hállanse ahora estos últimos, uno, en el Museo de Dresde (lám. 4), y otro, en el de Parma (lám. 5), donde eran atribuídos, aquél, á Leandro Bassano, desde que Rossi, en 1741, lo llevó de Italia (1); y éste, á pesar de la firma, á Pablo Veronés, desde la época, en que se encontraba en el *Palazzo del Giardino*, hacia 1680. Nueva deuda de gratitud hacia Justi tienen los amantes del Greco, por haber devuelto al pintor estos dos cuadros. El fué, en efecto, quien, en 1874, sospechó la verdadera atribución del de Dresde, que vino á confirmarle, tres años más tarde, el examen y hallazgo de la firma en el de Parma. Y hace notar, con razón, á nuestro juicio, que, teniendo

---

(1) «280, Jésus guérissant un aveugle, s. t; h. 0,69, l. 0,88. (4 b). Acquis par V. Rossi, à Venise, en 1741.»—*Catalogue de la Galerie Royale de Dresde*, par Julius Hübner, trad. de J. Grangier. Dresde, 1872.

ambos los mismos elementos de composición, su arreglo cambia lo suficiente, para que no puedan considerarse como meras repeticiones. Esto nos parece tanto más digno de observarse, cuanto que ocurre lo mismo entre los originales de *Cristo y los Mercaderes* que pertenecen á la manera antigua y los que corresponden á la moderna, aunque, en este último caso, hecho con mayor maestría. Ejemplo, que pocas veces volveremos á ver en la obra del pintor: el cual, cuando llega á encontrar su *fórmula*, no hace otra cosa, al tratar el mismo asunto, que repetirla, con más ó menos cuidado, cambiando, á lo sumo, algún tipo, pero sin introducir novedades, ni aun en los pormenores.

Idéntica es, como puede observarse, la base de la composición en los cuadros de Dresde y de Parma, y apenas si existe cambio alguno en las figuras capitales de Cristo y el ciego. Detrás de éste, grupo de gentes de Betsaida hay en ambos; grupo de ancianos, al extremo opuesto, en análoga disposición de asombro; la misma amplia plaza por escenario; la misma disposición del punto de vista; igual perspectiva de ricos palacios, al lado izquierdo, y hasta el mismo cielo con las mismas nubes. Sin embargo, el modo de estar dispuestos cada uno de estos elementos, y todos ellos entre sí, en

el cuadro de Parma, revela, no sólo, en general, un progreso en la obra del artista, sino una marcada tendencia á eliminar el pormenor, á suprimir lo que distraiga y á concentrar el interés en la acción y en la persona. Este proceso, que aquí comienza, lo seguiremos, paso á paso, en sus obras posteriores.

El *Ciego* de Dresde es, de ambos, el cuadro más veneciano del artista, y en el que parece que el interés capital y el atractivo para el contemplador están, sobre todo, en el amplio espacio abierto, limitado al fondo por suaves colinas azules, en que pasa la escena. Si fué pensado ó hecho en el estudio de Tiziano, hay que confesar que en nada se parece al maestro. El asunto, que no recordamos haber visto tratado por ningún otro pintor de la época, debe colocarse en el ciclo del Veronés, más que del Tintoretto. Y el principio del arte veneciano en aquel tiempo, de dar valor á toda escena accesoria, que el último de aquellos pintores llevó á su más alto término en la *Crucifixión* de la Scuola di San Rocco, está aquí excedido: porque el foco del interés para el contemplador no es la curación del ciego, sino las dos figuras, únicas sugestivas, del viejo y del joven, que, sentados en el centro del cuadro y entre ambos grupos, conversan

distraídamente, como si nada ocurriera á su alrededor. La concepción de estas dos figuras, las mejores, acaso, de la obra, y su modo de estar tratadas, deja, sin embargo, presumir que aquél fué pensado ya en Roma. La expresión de íntimo sentir y reflexionar, que ambos personajes revelan, no es ciertamente del Veronés, ni hay en ellos el fuego del Tintoretto. Aquel anciano y aquel adolescente que, en contraste, nos ofrece el Greco, en su primer cuadro conocido, me inclino á creer que han sido pintados después de contemplar el techo de la Sixtina, y nos despiertan la idea de otro anciano y otro adolescente — S. Agustín y S. Esteban—, que, como figuras también centrales y llenas de poesía, pero más vivas y modernas, hemos de ver, veinte años más tarde, en su obra maestra.

El interesante grupo fué sacrificado, y con razón, en servicio de la unidad del asunto, al pintar el de Parma. No quiso el autor olvidarse de él, por completo, apegado desde el principio, como he dicho que se le verá, á las fórmulas de que llegó á encontrarse satisfecho, y así lo relegó á un fondo lejano, convirtiéndolo en mero accidente, que ya no perturba. Dos grupos principales forman todavía la composición; pero se han aproximado uno á otro,

viniendo Cristo y el ciego á ocupar casi el centro del lienzo. Los de Betsaida han aumentado y ganado en interés lo que los ancianos, como grupo, han perdido. Toda la escena se acerca al primer término; y el escenario, á pesar de la multiplicación y mayor riqueza de sus palacios, deja de compartir el valor con la historia que en él se representa. El progreso en el modo de disponer la acción y combinar las figuras, es notorio; pero lo es mucho más, si nos fijamos en cada una de las dos partes. La figura de Jesús, la más pobre é insignificante en ambos cuadros, si pierde en esbeltez—cosa digna de notarse, dada la exageración con que siempre cayó el Greco en el extremo opuesto—, gana en la expresión dolorosa y compasiva, no banal ya como en el de Dresde, con que atiende á los ojos del ciego. Este, más recogido y dibujado, enlázase con naturalidad en el grupo de sus convecinos, que es donde se ofrece mayor adelanto. En vez de la enorme figura envuelta, que se inclina á ver la obra de Jesús, y de los cuatro bustos, que, sobre la espalda de aquélla, asoman, todos al mismo nivel y poco razonados, tenemos aquí un grupo de siete figuras, tres de ellas, desnudas, que con el desnudo del ciego se unen, y dos de las cuales se nos ofrecen de cuerpo

entero, como verdaderos estudios, hechos con amor, y que el artista se complace en mostrarnos. Sobre todo, el de segundo término, que vemos de frente, está tratado con vigoroso acento escultórico, tan ajeno á Venecia, que nos hace pensar de nuevo en la misma fuente de inspiración que para las dos figuras sentadas del cuadro de Dresde.

Peligroso escollo en que el Greco pudo naufragar, éste del influjo miguelangelesco, y que le hubiera llevado derechamente, como á tantos otros, al manerismo, á no haber tenido, como contrapeso, su veneciana educación realista y sus propias condiciones personales, que le hicieron inspirarse de continuo en la verdad que le ofrecía el medio ambiente. Así, los violentos escorzos que con frecuencia, durante toda su carrera, y más aún en sus obras de vejez, emplea, nada tienen que ver con los insustanciales patrones, afectadamente repetidos por los pintores de la escuela romana; ni los tipos de extravagante proporción y anatomía que, de vez en cuando, nos ofrece, son, ni pretenden ser, fingidos modelos clásicos, sino seres vivos, reales, de perfecta actualidad, sea cualquiera el papel que representen. Modernas son, en efecto, más que modernas, actuales, algunas de las figuras del grupo que acom-

paña al ciego, en el cuadro de Parma, en el cual conserva todavía, para caracterizar la escena, al personaje del de Dresde, vestido á la levantina, y tan señaladamente veneciano de aquel tiempo. El grupo de los ancianos, es ahora un verdadero grupo, no meramente ocho personajes de pie, compuestos de un modo harto primitivo. Ya no hay aquellas cinco cabezas, que se reducían á una misma, tan pobremente repetida, y alternando en dos solas posiciones; ni el nimio rizado de todas las cabelleras. Subsisten las dos figuras capitales; pero ¡cuán otras! El anciano ha ganado en naturalidad y en expresión, mucho más todavía que en interés y piedad el semblante de Cristo; y el modelo de dos tercios, que, en vulgar actitud académica, extiende el brazo hacia Jesús, se ha vuelto por completo de espaldas, haciéndose tan libre y valiente como el hermoso joven desnudo del grupo opuesto que, en análoga actitud, con él forma pareja. Figuras de espalda, en primer término, con las cabezas vistas en extraños escorzos, é iluminadas por contraste, con la luz resbalando en las partes salientes, y que comienza el Greco á usar aquí, para acentuarlas después, con frecuencia, en muchos de sus cuadros. El de Parma, en suma, contiene ya en germen gran parte de las condiciones

que caracterizan al maestro, el cual debió quedar satisfecho de su obra, á juzgar, no sólo por la firma que, en mayúsculas griegas, hay escrita en el escalón, á mano izquierda, sino por la fina cabeza, que en línea recta, sobre la firma, asoma, y que, por todas las circunstancias mencionadas en el capítulo primero, parece ser el retrato más auténtico que del pintor tenemos.

No acaban con esto las señales del extraordinario progreso que sobre el de Dresde revela este cuadro. El hato del ciego y el perro, insignificantes pormenores que allí distraen la atención, puestos en primer término, se han trasformado aquí en grupos de personas y carruajes, que animan el fondo y que sirven para hacer más sensible y dar más verdad á la perspectiva, tratada con maestría. Y sin que el Greco llegue aún en esta obra, ni mucho menos—que, al fin, es labor de primera juventud—á mostrarnos todos los recursos que su técnica alcanzará pronto, hay en ella evidente adelanto, en dibujo y en color, pero, sobre todo, en perspectiva aérea, respecto de la de Dresde. En ésta, la dureza é hinchazón de los extremos son marcadas; indeciso y ordinario todavía el pincel, al poner el color en grandes pastas, y cobrizo, verdoso, falto de trasparencia, y con brillo casi metálico, el des-

nudo. Pero en los paños se anuncia ya la audacia con que ha de manejar el colorido: en los golpes de luz de la carminosa túnica del Salvador, por ejemplo; en el manto amarillo del viejo sentado, y en el, enteramente blanco, del último apóstol, á mano derecha; cándida vestidura, con que envolverá luego, constantemente, á sus representaciones del Padre eterno. Aparecen ya ciertas actitudes en los personajes, como la de la mano al pecho, con el acusado movimiento de aproximación entre los dedos anular y medio; afectación, tan grata al pintor, que llega á constituir, en muchos de sus cuadros, otra especie de firma; y especialmente, por último—siendo éste su rasgo más genuino en cuanto al colorido—, la entonación fría en la atmósfera, la ausencia de luces doradas y el predominio del azul en las colinas que cierran el fondo. Veneciano en sustancia, pero con influjos romanos, como ya se ha dicho, desde estas dos primeras obras, en tabla, la de Dresde, y la de Parma, en lienzo, el Greco empieza á indicar ya en ellas, sobre todo en la segunda, sus rasgos esenciales, afirmados claramente en la evolución que en su espíritu y en sus manos va á experimentar el otro tema repetido de los cuadros históricos, donde veremos ya definida la original personalidad del artista.

Pero, se debe, antes de ello, al menos citar la tercera variante de la *Curación del ciego*, que existe en Madrid, en poder de D. José Eduardo Valle. El cuadro es ya español y de mayor tamaño que los italianos; mas, por hallarse sumamente repintado, no ofrece otro interés que el de mostrarnos cómo el tema vino á sufrir, andando el tiempo, nueva trasformación en manos del artista. La disposición concuerda en todo lo esencial con los anteriores y de ambos aprovecha elementos. Los modelos difieren de los de aquellos; pero el fondo y escenario, la colocación del viejo y el joven, así como la figura desnuda de espaldas, provienen del de Parma; mientras que algunas figuras, el joven con gola blanca del grupo de la izquierda, el del turbante, y los dos últimos de la derecha, se inspiran en los de Dresde. Hay, sin embargo, una diferencia digna de notarse: la de que ahora aparece una mujer, en vez de un hombre, cerrando por esta parte el cuadro. Al de Dresde, por el frontón que lo corona, recuerda el último de los palacios; en tanto que los balcones y columnata del segundo y tercero, al de Parma. Con otra singularidad de simplificación española: el edificio de primer término es solo un paredón liso, con sencilla ventana y sin adornos. Por últi-

mo, falta el retrato del artista. Pero la mayor novedad de esta variante consiste en que, en lugar del perro y del hato de Dresde, aparecen dos figuras de medio cuerpo, que miran á Cristo: una mujer y un hombre; aquélla, sobre todo, de gran aspecto veneciano y con la mano al pecho, como alguno de los modelos que vamos á ver en seguida en las primeras composiciones de los *Mercaderes*, de donde seguramente se ha tomado. El bárbaro y total repinte me hace difícil decidir si se trata de un original ó de una antigua copia de la variante auténtica, que haría, acaso, el Greco, aprovechando lejanas reminiscencias é introduciendo, con otro espíritu también, nuevos modelos.

La «Epifanía».—En este sitio, ha de hablarse igualmente de la *Adoración de los Reyes*, de la Galería imperial de Viena (lám. 6). Porque, si, á lo que me figuro, hay que devolvérsela al Greco, en calidad de su cuadro más veneciano ó, mejor dicho, en el que menos se notan los influjos romanos, ha de colocarse, sin embargo, al lado por lo menos, ya que no después del *Ciego* de Parma, por la analogía con él, en cuanto al dominio de la composición, al dibujo y al colorido. Procede de la colección

del archiduque Leopoldo Guillermo, y en el inventario de 1659 se inscribió con el número 260, como de Bassano el joven. Allí lo vió Boschini, celebrándolo en su *Carta del navegar pitoresco* (pág. 41) como de Leandro Bassano; y en esta atribución lo conserva Engerth (número 48), de cuyo catálogo tomamos estas noticias. En el más reciente de Adolfo Holzhausen (1), ocupa el número 272 y es atribuído á Giacomo Bassano. Por las dimensiones, se me figura que ha de ser la misma *Adoration des mages*, que Melche (l. c.) describe con el número 19 en la primera cámara, y atribuyéndola á «Paul Veronese».

Al citar esta obra, dice el Sr. Sampere (*Hispania*, pág. 34) que le «ha costado mucho el dejar de ver al Greco en ella». D. Pablo Bosch, tan inteligente coleccionista como conocedor entusiasta del Greco, sé que, por su parte, é ignorando aquel juicio, lo ha corroborado á la vista del cuadro; y últimamente, autoridad tan sólida como el Sr. Beruete ha venido también á apoyarlo. No se trata, pues, de una impresión aislada. Para el que lleve al Greco en la retina, da ya bastante á sospechar la analogía de los modelos del San José y del

---

(1) *Die Gemälde-Galerie-Alte Meister*. Wien, 1896.

rey arrodillado con otros de los cuadros de Dresde y de Parma; la firme y elegante esbeltez, así como el realismo, de los tipos de la Virgen y del rey joven, que lleva la corona en la cabeza; y la rara mezcla de amplia sobriedad y de retorcimiento en la composición del cuadro. Pero todo ello valdría poco si no fuera acompañado, como va, de la pronunciada gama fría en el color, tan extraña á los Bassanos y, en general, á la pintura veneciana de aquel tiempo, como no sea, y aun eso esporádicamente, al Tintoretto—á quien el cuadro no puede atribuirse—y tan característica, por el contrario, del Greco, desde el comienzo de su carrera. El lienzo, es cierto que no se halla firmado, ó, por lo menos, no se le ha visto firma hasta el presente; pero nuevas y fieles observaciones ejercerán su influjo y acabará probablemente por catalogarse esta interesante *Adoración* entre las obras italianas de Theotocópuli.

La «Purificación del Templo».—Análogo contraste al observado entre el *Ciego* de Dresde y el de Parma, ofrecen entre sí los dos grupos en que se dividen las composiciones de *Cristo y los Mercaderes*. Con esta diferencia: que, partiendo, en las inferiores de

ellas, de un punto más avanzado ya que el *Ciego* de Dresde, el salto á las dos últimas es tan decidido, que forman éstas en la obra del autor una nueva manera.

En Inglaterra están los dos cuadros italianos del grupo antiguo. El más importante de ellos, sobre lienzo, es el que poseen en Londres los condes de Yarborough (lám. 7), y que proviene de la famosa Colección del duque de Buckingham, en la cual figuraba ya, en 1758, como del Greco, sin que sepamos de qué suerte vino luego á atribuirse á Pablo Veronés, en cuya falsa atribución lo conservó Waagen (1), á pesar de la acostumbrada firma, en mayúsculas griegas, que claramente aparece en la parte baja y hacia el centro del cuadro. El otro ejemplar, en tabla, se halla en la rica colección de Sir Herbert Cook, en Richmond; y no me atrevería á decidir con seguridad cuál de los dos se ha pintado primero. Cierto que los accesorios del de Richmond, los conejos, la perdiz, y especialmente el ave de

---

(1) «Paul Veronese.—Christ driving the Money-changers from the Temple. The conception is very dramatic though not free from undignified motives. The colouring is clear and warm» (t. IV, pág. 70). («La concepción es muy dramática, aunque no exenta de motivos vulgares. El colorido es claro y caliente.»)

colores en la cornisa del templo, indican un estilo más primitivo, y forman un cierto interesante lazo étnico del cretense con otro pintor, también greco-veneciano, aunque cuatrocentista: el raro Negroponte (1). Pero, en cambio, el estar tratado con menos importancia que el de Yarborough, unido á no hallar entre ambos aquella diferencia tan esencial de composición y de técnica, que observamos entre el *Ciego* de Dresde y el de Parma, sino meros cambios de accesorios; y el ver cómo aparecen en el de Cook las estatuas en alto adosadas á los pilares del templo—pormenor que en el de Yarborough no existe, y que está llamado á adquirir pleno desarrollo en la variante de su nueva y superior manera—, induce á creer que el de Richmond se ha pintado después que el de Londres.

El grupo de los cuatro pintores, lo más interesante, acaso, de este último cuadro, desde el punto de vista histórico, y de que ya hablamos en lugar oportuno, basta para convencerse de la alta estimación en que el autor debió tener su obra. Si la de Richmond la hubiese precedi-

---

(1) Conocido sólo por su encantadora *Virgen* en la iglesia de San Francesco della Vigna, de Venecia, atribuída durante mucho tiempo á Jacobello del Fiore, á pesar de la firma: «Frater Antonius da Negropon pinxit, ordinis minorum».

do, las variantes parece que debieran haber sido mayores y más sustanciales, al componer, sobre tal base, aquel nuevo cuadro, dedicado por el artista, según se ve, á sus grandes maestros. Estos ya no se hallan en el de Richmond y, en el espacio que dejan libre, se encuentran dos conejos, ocupados en husmear las monedas de una bolsa vertida. Aunque algo varía la técnica, no puede decirse que hay tampoco entre ambos señal de progreso: más finamente concluído, el de Yarborough; abocetado, en parte, el de Richmond, y muy empastado el color todavía en ambos. De entonación clara y más caliente, aquél; éste, de oscura, especialmente en las carnes, aceitunadas como en el de Dresde—con el cual en éste respecto, forma grupo — aunque con cierta desusada mayor brillantez; lo que hace presumir á Justi si procederá del influjo de las miniaturas de Clovio. En uno y otro, las tintas son vigorosas, con tendencia al azul y no al dorado; de efecto más moderno que el de las obras venecianas de su tiempo; los dos están faltos de blandura, sobre todo al tratar el desnudo, ordinario y abultado exageradamente en las mujeres; y no exentos, tampoco, de basteza en el toque.

En el *Viaje* del Capitán Cook (t. II, pági-

nas 157 y 158), cuyo juicio sobre el Greco es de lo más discreto y acertado que se ha dicho en la primera mitad del siglo XIX, después de hacer observar atinadamente, que «dibujaba como Miguel Angel y que coloreaba como los venecianos», se halla una indicación muy interesante—acaso es la primera vez que se ha hecho—relativa á este asunto de *Cristo y los Mercaderes*. «Yo he visto, dice (aunque no dónde), un pequeño boceto en color de la Purificación del Templo, imitado del Carton de Pisa, que es igual á cualquier dibujo de Miguel Angel, siendo todas las figuras de enérgica acción, pero no violenta ó exagerada» (1). Cook debió pensar esto, recordando lo que Vasari refiere, de cómo circulaban los dibujos del Buonarroti por los talleres de los pintores; y fué mucha en realidad su perspicacia, porque, no dijo precisamente que existiese *un* dibujo de Miguel Angel igual al boceto del Greco, sino que era como *cualquiera* de ellos; y el Sr. Sampere, sin embargo, juzgando afortunadamente que aseguraba lo primero, á saber: «que es

---

(1) «I have seen a small coloured sketch of the Clearing the Temple imitated from the Cartoon of Pisa which is equal to any design of M. Angelo, the figures being all in strong but not violent or overdone action.»

igual *al* dibujo» (*Hispania*, pág. 39), púsose á buscarlo y encontró uno que guarda analogía con la composición de nuestro artista. Se trata de la copia fotográfica existente con el número 57 en el tomo 68 de la *Colección Armand*, en la de Estampas de la Biblioteca nacional de París.

La composición pudo ser útil al Greco. Es evidente la semejanza en el arreglo de los grupos y en las actitudes de algunas figuras; pero nada del dibujo ha pasado al cuadro de Yarborough, que no haya pasado también al de Richmond; por donde me confirmo en la idea de considerar á ambos de la época romana. Y añadiré todavía que dos de las figuras más significativas del dibujo: la del que se inclina á coger del suelo un cuenco y la del que lo lleva en la cabeza, no encuentran, la una, expresión adecuada; la otra, ni siquiera aparición, hasta el definitivo y perfecto arreglo que el cuadro experimentó en manos del maestro, y que corresponde al segundo grupo de que vamos ahora á ocuparnos.

Aparición de su personalidad. — Imposible explicar semejante progreso sin admitir que hubo reposada transición en el paso desde aquellos ejemplares de su primer estilo á estos

otros que, ya hemos dicho, existen con el mismo asunto. Entre ambos grupos debió trascurrir todo el tiempo que el pintor pasó en Roma. Unos debieron ser ejecutados al principio de su llegada á aquella ciudad, y otros, al fin de su estancia en Italia, si es que allí se pintaron; y aun así, mediando, en todo, á lo sumo, seis años sorprende la trasformación que el pintor en ellos experimenta. Con razón dice Justi, del único ejemplar que él conoció, el que hoy está en la Galería Nacional de Londres, y que se limita á citar de pasada, que corresponde al estilo español. Así aparece el Greco pintando en España, y estos cuadros vienen á darnos la clave de aquella gran manera, con que se nos muestra en sus primeras pinturas de Toledo, la cual sería incomprensible sin antecedentes. La trasformación existe; hay un nuevo estilo con que se ofrecerá á la contemplación de los toledanos; pero, no siendo razonable suponer que hiciera explosión en el primer instante y por el mero hecho de su llegada á España, hay que tratar de descubrir cómo se ha producido. Para esto sirve principalmente el cuadro de Madrid, de que es afortunado poseedor el señor Beruete.

Sin documento que lo acredite, difícil sería decidir dónde fué ejecutado: si en el momento

antes de salir de Italia ó en el inmediatamente después de llegar á España. No es esto, además, lo que realmente importa. Aun suponiendo que fuera ya español y lo mismo el de Londres, ambos pudieran ser, á su vez, repetición de otro tercero anterior, pintado en Italia. Lo esencial es comprender el valor que tienen para explicar la unión entre la época italiana y la española, en virtud de los siguientes hechos. Primero: la íntima relación de sabor familiar, patrio, local, que entre los antiguos é indubitados cuadros italianos y estos nuevos, existe; pues drama, caracteres, escenario, lenguaje, son los mismos, llevado todo, sin embargo, á tan superior expresión y maestría técnica que imprimen sello á la personalidad del artista. Segundo: que este progreso, sin llegar á tan alto grado, lo hemos visto antes manifestarse, siguiendo el mismo camino, en el cuadro de Parma, con relación al de Dresde, á pesar de lo cual ambos son en la obra del pintor igualmente italianos. Y tercero: que un asunto tan decididamente italiano, en idea, composición, modelos, accesorios y factura, no se vuelve á encontrar ya en ningún otro cuadro suyo, ni aun siquiera, con sello tan expresivo, en los primeros que, de un modo auténtico, se sabe que pintó en Toledo.

Entre el cuadro de Madrid de la colección Beruete y el de la Galería Nacional, aparte del tamaño, y del enlosado del piso, que el último no tiene, no hay más diferencia que la enorme superioridad del primero, en cuanto á la ejecución técnica. El de Londres da idea del estilo, pero no de la maestría del pintor en esta época, y debe considerarse como la mejor repetición de las hasta ahora conocidas, hecha, con poco amor, según sus hábitos, del de Madrid, ó de otro tercero, aún ignorado.

Entre el de Yarborough y el de Beruete ¡qué poco cambio, á primera vista, y qué hondo y sustancial en realidad! La composición, comparada con la del *Ciego*, muestra un paso en el proceso de unificación, que veremos culminar en el *Espolio*. En el de Yarborough todavía hay dos grupos, pero tan cerca del Cristo, que casi parecen uno solo. En el de Madrid, el pequeño espacio que quedaba entre la cabeza de Cristo y los mercaderes, ha desaparecido hábilmente. El asunto es dramático, y, en el fondo, como ya hace notar Waagen (1), más propio de Tintoretto que de

---

(1) «Christ driving the Money-changer from the Temple called a Paul Veronese, appeared to me rather a spirited but

Veronés, á quién debió atribuirse principalmente á causa de las mujeres que en él figuran y el modo de estar presentadas. Por su aire ampuloso hizo bien el Greco en suprimirlas, al trazar su nuevo diseño, más que por las voluptuosas desnudeces que ostentan, así como los niños, también desnudos, harto pueriles, y el jaulón de palomas, con todas las demás baratijas de tintero, plumas, bolsas, pesos de monedas, cajas preciosas, etc., «motivos vulgares», que censura aquel crítico. Un solo accesorio queda para caracterizar la escena: la pequeña y tosca mesa de madera, derribada, en primer término, á los pies de Jesús, rota por el golpe y que nos habla en muy otra lengua que la suntuosamente esculpida, dorada y cubierta por rico tapiz, que antes había.

La acción se reconcentra; el espacio, más espléndido todavía en el cuadro de Yarborough que en el de Dresde, sin cambiar su decoración de magníficos palacios, se reduce en el de Madrid á límites mucho más modestos y secundarios que en el de Parma;

---

slightly work by Tintoretto» (t. II, pág. 87). («Me parece más bien una obra llena de vida, aunque ligeramente hecha, por Tintoretto»).

el amplio pórtico de columnas se estrecha; desaparecen sus capiteles corintios, y todo él lo llena, sin otro pormenor, la espiritual y sentida figura de doncella, bíblica Tanagra, que, destacándose brillantemente del fondo oscuro del claustro, avanza con el cesto á la cabeza. Apenas se advierte que los trece mercaderes de Yarborough se han convertido en ocho, y mediante este proceso de simplificación, la escena pierde de amaneramiento y de afectada pompa, todo lo que gana en grandiosidad, en justeza, en vida y en honda y austera poesía. Mantiénese el ritmo, ya logrado con acierto, en la primera composición, entre el sereno reposo de un grupo y el agitado movimiento del opuesto; los personajes parecen los mismos, y, sin embargo, están modificados de mano maestra. Conservando casi idénticas actitudes, en todos ha infundido el autor un soplo de realidad, les ha dado vida, y han dejado de ser *academias*. En ninguno de ellos se pierde este contraste. Porque el cuadro de Yarborough es el que más riesgo ofreció al Greco de dar con todo su arte, en pleno manerismo. La señal más clara de su originaria independencia consiste en haber sabido librarse de aquel peligro en medio del ambiente romanista, y en habernos mostrado

cómo era posible realizarlo con la misma pintura en que más cerca estuvo de adocenarse en el molde vulgar de la insustancial imitación de Miguel Angel, dando así uno de los más puros ejemplos de vigorosa personalidad, en la historia del arte.

El viejo sentado en primer término—nueva aparición del interesante personaje del cuadro de Dresde—no necesita ya la inoportuna cesta en que apoyar su codo. Allá fué el accesorio, al lado opuesto, á llenar más modesta y ocultamente su verdadero sitio. ¡Con cuánta sencillez y naturalidad se ha hecho la corrección de la figura! Su firmeza y sobriedad de líneas, y su contemplativo semblante, como el del compañero que le habla—expresivas imágenes del pensar—los convierten en seres vivos, en vez de inflados, pero yertos trasuntos, que empezaban á ser, más ó menos correctos, de profetas del Buonarroti ó de filósofos de la Escuela de Atenas. Esto se repite en los demás modelos. El joven de pie, con la eterna mano al pecho, ahora vestido á la moderna, y los ancianos, con quienes conversa, son actuales. Y donde más se advierte la desaparición de todo falso sabor clásico es precisamente en las dos figuras desnudas del grupo de la izquierda: razonado ya, con la

banasta que lleva en alto, el primitivo artificioso movimiento de la de segundo término; y recordando, la del primero, el desnudo de espaldas del cuadro de Parma. La anatomía de ambas se halla tan cambiada, en servicio del natural, como las cabezas y rostros, y, siendo tan expresiva como ellos, con sus formas alargadas y enjutas, sus masas musculares angulosas, sus huesos pronunciados, lleva dentro un espíritu esencialmente pictórico, que aleja toda idea de escultura posterior á Miguel Angel, y más nos hace pensar en la expresión animada de los movidos relieves medioevales, que en las ampulosas cuanto frías estatuas decorativas de Baccio Bandinelli ó Ammanati.

Las dos últimas, que cierran la composición por este lado, no tienen precedentes; son nuevas, no cambiadas, y ambas modernas, sin mezcla alguna de sabor romano. La que, en primer término, haciendo juego con el anciano pensativo del opuesto grupo, dobla la cintura y se inclina al suelo para recoger una caja, presentándonos, en firme escorzo, su cabeza y tronco, forma con la esbelta joven del otro extremo, los dos temas enteramente originales que en la composición madrileña ha introducido el Greco. Notas que sonarán después, en otros cuadros del pintor, como un

Leitmotive, y que en éste cautivan por el sorprendente contraste que hacen de fuerza y gracilidad, de energía y dulzura. En cuanto al Cristo, suave, blando, pobre, inferior á su papel en el cuadro de Yarborough, alcanza ahora grandeza y acento adecuados. No es solo que la mano izquierda, antes mal compuesta y agarrotada, se mueve libremente, ó que las cuerdas, que, como azote, sacude con la derecha, no perturban ya la atención del contemplador; es que la figura se yergue y recoge, las líneas se simplifican, los paños se disminuyen, el pormenor se pierde, hasta el movimiento de Jesús, que en vez de doblar la cintura se levanta gallardamente, se hace sobrio; y, en sus ojos, en su frente, en toda su persona brilla la expresión de serena y melancólica majestad indignada.

Cierto que ya están aquí menospreciados todos los cánones y módulos del Renacimiento clásico para las proporciones; tendencia, que continuará, con más ó menos acentuación, en adelante. Las figuras exceden los nueve y aún los once rostros, las cabezas son pequeñas, las manos afiladas; el Salvador resulta gigantesco, como si el artista se hubiera complacido en presentarlo así intencionalmente, para hacer resaltar más su grandeza, ó para

darnos á entender, volviendo inconscientemente al recurso de las edades primitivas, que los dioses y los héroes son de distinta magnitud que los simples mortales. Heredero legítimo, en esta cualidad, del Tintoretto, el vigor, la libertad y la profunda intensidad vital de sus tipos se hallan tan de acuerdo con las proporciones colosales que afectan, como hace notar con justicia Berenson, hablando del maestro veneciano que, «el ojo se adapta en seguida á la escala y el contemplador siente que participa también de la fuerza y salud de los héroes» (1).

La escena y el fondo sobre que destaca se han acercado al primer término. Por idéntico proceso de concentración, el amplio espacio, antes abierto por todas partes á la luz y al aire, se ha cerrado, y sin perceptible cambio sustancial en la estructura, ha venido á convertirse en un interior, más severo que suntuoso, iluminado por el mismo gran arco, de proporciones más esbeltas, á través del cual aparecen á lo lejos aquellos palacios, antes miniados, ahora manchados vigorosamente al efecto y envueltos en la atmósfera real de la distancia.

---

(1) *The Venetian Painters of the Renaissance,* New-York, London, 1899 (pág. 56.)

La acción, concentrada y simplificada, como ya se ha visto, adquiere ahora, de esta suerte, mayor recogimiento; y el talento del artista, que tanto accesorio banal ha eliminado de su antigua composición, se nos muestra patente, al inventar en su nueva obra los dos bajo-relieves, al claro-oscuro, que, armonizando felizmente en dramatismo con la escena, y añadiéndole fuerza, sacan á luz su sentido trascendental y su valor histórico. Sobre el grupo de ancianos, donde todo es serena contemplación, otro gran anciano, lleno de majestad como ellos, Abraham, levanta el brazo para sacrificar á su hijo. Sobre los mercaderes, que en revuelta agitación salen del Templo arrojados por Cristo, los afligidos Adán y Eva, echados igualmente del Paraíso por el ángel, que blande la espada, como Jesús las cuerdas.

El progreso manifiesto en el colorido, desde los cuadros de Dresde y Richmond al de Parma, no basta para explicar el grado de perfección á que llega en el de Madrid. Muchos ensayos intermedios han de haberse perdido. La técnica es totalmente veneciana. A semejanza de sus maestros, bosquejó y llevó adelante sus obras de este tiempo con colores sólidos y opacos (tempera all'uovo) aplicando,

después, las ricas y brillantes veladuras, que se manifiestan claramente en el cuadro de Madrid. En la pincelada rápida y un tanto fragmentaria, recuerda, más que á ningun otro, á Tintoretto. Establece, como él, decidido contraste entre las grandes masas de bulto para la iluminación y el resbalar del pincel en las sombras, hasta llegar, á veces, en estas, á dejar percibir la imprimación roja de la tela; y á él recuerda también, sobre los demás, en el vigor del claro-oscuro, en el modo efectista de manchar los últimos términos, en la verdad con que traduce el ambiente y en la febril y espontánea ligereza con que parece trabajar sus cuadros. La entonación es, sin embargo, más clara que la del Tintoretto, los efectos de luz, más llamativos, buscados intencionalmente al resbalar en los ángulos; y el colorido, más rico y espléndido, se acerca con preferencia al del Veronés, quien no se desdeñaría ciertamente de haber creado la armoniosa sinfonía de amarillo, carmín, rojo brillante y blanco luminoso del cuadro madrileño, con que el Greco entra triunfante en el reino de los grandes coloristas.

¡Cuán educativo para la formación del sentido artístico en el estudioso, y qué elocuente para el conocimiento del desarrollo de la per-

sonalidad del pintor, resulta el examen comparado de estas dos obras! Los indecisos tanteos, las imitaciones no asimiladas, las componendas eclécticas de los cuadros de Dresde, Parma, Yarborough y Richmond, se han convertido en el de Madrid en un estilo personal y sustantivo, en un carácter propio y en una maestría técnica, que no podemos llamar sino del Greco. De los *Mercaderes* de Yarborough y Cook á los de Beruete, va lo que media de la retórica á la poesía; del artificio teatral, á la vida; de la declamación, al sentimiento íntimo; de la pompa vana, á la sobriedad austera. Y estas son las cualidades con que el Greco aparece ya en España (1).

«**San Jerónimo**».—Obedeciendo al mismo principio de filiación, por el espíritu, la técnica y los modelos, debe tratarse aquí otro asunto, si bien, de sus ejemplares conocidos, uno, tal

---

(1) Copia antigua me parece, salida, acaso, del propio taller del pintor, la que, ajustada al modelo de Yarborough, posee en Jerez de la Frontera D. Ramón Díaz. Sus variantes no tienen importancia, y ya se hizo mención de su valor histórico, á propósito del retrato del Greco (Cap. I). Repetición, á su vez, de los de Beruete y la Galería Nacional es el que se halla en San Sebastián, en poder de doña Dolores Alonso; y todavía, de otra pequeña copia, siguiendo aquel modelo, he oído hablar, puesta á la venta en París recientemente.

vez, solamente se ha pintado en Italia; pero el motivo es, á todas luces, de inspiración italiana, y jamás el Greco ha introducido variante en cuantas réplicas de él nos ha dejado. Trátase del falso retrato de Cornaro (lám. 10), que, desde el Palacio Hamilton, donde era atribuído á Tiziano, pasó en 1882 á la Galería Nacional de Londres (núm. 1122). El tipo del personaje es italiano, de la familia de los ancianos que acompañan á Cristo en el cuadro de los *Mercaderes*, y tan parecido al que, de pie, en el fondo, habla con el joven, que hasta podía hacer pensar en el mismo modelo. La técnica, por otra parte, es igual en ambas obras, congéneres también en el alargamiento de la figura y los extremos. Parece seguro que no pueda tratarse aquí de Ludovico Cornaro, ya que el retrato de este famoso ayunador de Padua, que hay en la Galería Pitti y que pasa por de Tiziano, aunque es de Tintoretto, no guarda analogía con nuestro personaje, no habiendo además motivo alguno que autorice á pensar otra cosa, sino que la atribución dicha y el nombre introducido en el cuadro de Londres obedecen tan sólo á sugestiones originadas por la escualidez y extrema ancianidad del retratado.

Pero ¿es, siquiera, un retrato? El aspecto

naturalista de la figura y su intensidad de expresión inducen á creerlo, y así lo tuvo, dubitativamente, Justi (*Velázquez*, pág. 79) por el cardenal Quiroga, y con esta misma denominación lo ha publicado luego Sampere (*Hispania*, pág. 41). Mas existiendo otras cuatro réplicas, todas excelentes, y tan iguales entre sí, que apenas si podría señalarse en ellas algún ligerísimo, casi imperceptible, cambio, ya en la línea de los ojos, ya en la silueta general, era permitido sospechar, si el pintor, como ya sugiere el Catálogo de la Galería Nacional, habría querido ofrecernos una representación realista, muy en armonía con su carácter, de San Jerónimo, con cuyos rasgos y atributos tradicionales concuerdan la vejez, austeridad é inusitada barba blanca del personaje, así como el vestido y el abierto infolio, á dos columnas, en que apoya sus manos. Explicaríanse entonces sus múltiples repeticiones, á semejanza de las muchas que de sus cuadros religiosos hizo el Greco. Y la duda, al menos, hubiera sido legítima, mientras no se identificase al retratado, averiguando quién podría ser ese cardenal que, á pesar de su acentuado tipo, de la importancia que debió tener para que el Greco repitiera cuatro veces, al menos, y sin la menor variante, su efigie, en

España, y no pareciéndose á ninguno de los prelados de Toledo, sigue siendo desconocido. Todas estas conjeturas se han confirmado. En primer lugar, el cardenal Quiroga no es, porque su verdadero retrato, hecho por el mismo Greco para el Refugio que el arzobispo fundó en Toledo, ha aparecido en el mercado de Madrid recientemente, y lo posee ya el señor Beruete (lám. 120); viniendo además á confirmar la autenticidad del rótulo que le acompaña la medalla del mismo prelado, hecha por el grabador Pedro Angelo, que residió en Toledo, y conservada en el Museo Arqueológico Nacional (1). Y de que, por San Jerónimo, y no por retrato debió ser tenido, testifica además, una copia antigua que he visto en Madrid en casa de D. Federico A. Hernández y en cuyo ángulo superior de la izquierda aparece la usual y característica trompeta, que hace sonar el ángel.

De los cinco ejemplares, son los más importantes el que existió hasta hace dos años en el tesoro de la catedral de Valladolid, hoy ya en Norte América, único firmado, y el que posee en Madrid el Sr. marqués del Arco.

---

(1) Publicada por D. Adolfo de Herrera en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XLVI, cuad. V, Mayo, 1905.

Ambos de tamaño natural, más oscuro de entonación, sobre tela gruesa, aquél; más amplio y libre, en su factura, frotado el color suavemente, huyendo de lo pastoso, sobre lienzo más fino, y de imprimación gris clara, éste, parece corresponder á una época más avanzada. Tal vez es el último, entre los conocidos, que el artista repitiese. El blanco de las mangas, las manos y el libro, de entonación fría y luminosa, son trozos modelos de verdad y de pintura franca y espontánea. El original del Sr. marqués de Castro Serna, en Madrid, está más cerca por su factura y dimensiones del de la Galería Nacional. Y el de menor tamaño, que, procedente también de España, se halla hoy en el Museo Bonnat, de Bayona, y al cual faltan las manos y el libro, tiene, por el contrario, menos pasta de color, y una pincelada más suave y ligera que el de Londres. Este puede considerarse como el más antiguo, tal vez, entre todos; por cuyo motivo, y el de hallarse en sitio que lo ha hecho conocer más fácilmente, se ha tomado aquí de punto de partida y término de comparación para los otros.

Obras de género.—Si con él hubiera querido, en efecto, el Greco, ofrecernos la imagen

del gran padre de la Iglesia, semejante ejemplo de naturalismo explicaría cómo ha podido también anticiparse á tratar en aquella época la pintura de *género*. Porque á ella parece corresponder el cuadro que, atribuído á Clovio, figuraba antiguamente en la Galería Farnesio, hoy en el Museo de Nápoles (lám. 11), y que representa de medio cuerpo á un muchacho del pueblo, soplando una brasa, para encender una vela. Réplica del cual debe ser el que, adscrito á Jacobo Bassano se halla con el número 33 en el Catálogo de la deshecha Galería Manfrín, de Venecia, á juzgar por la descripción que de él se hace: «Mezza figura d'un giovinetto villano che sta soffiando un tizzone per ranimare la fiamma».

Como las composiciones de historia, esta idea alcanza nueva y más trabajada interpretación, posteriormente. El trozo de Nápoles parece ensayo, si no estudio, para el que ví en París en casa de M. Christian Cherfils (lám. 12), del cual es repetición el que hoy posee en Madrid D. Luis Navas. Ambos muestran los caracteres de la pintura de género. ¿Qué puede representar esa hermosa pareja de jóvenes, ella de frente en el centro, con los ojos bajos, soplando el tizón que tiene en la izquierda, para encender la vela; él á su lado, de perfil,

mirando la acción y sonriendo maliciosamente, mientras al opuesto, sobre el hombro derecho de la dama, asoma la enorme cabeza de mono, que también contempla con interés el hecho, alargando su hocico? La escena tiene un cierto ambiente picaresco, que haría pensar en el proverbio español que dice: «el hombre es fuego, la mujer estopa, viene el diablo y sopla», si fuera, en efecto, el mono, y no la mujer, el que soplase. Pero quizá dentro del ciclo del amor cae la historia, y no esté la candela que se enciende lejos de la antorcha de himeneo. Presumo que se trata de algún trasunto literario que llegará á encontrarse. De todas suertes, lo cierto es el acentuado carácter humorístico de la composición, en que reside el interés capital de la obra. Otra anterior á ella podría citarse, con la que guarda cierta afinidad: los *Desposorios*, de Lorenzo Lotto (número 288), en el Museo del Prado. En su interpretación, tal vez hay más finura y delicadeza y más psicología en los tipos de «Misser Marsilio et la sposa sua con quel Cupidinetto», que sonríe al primero, mientras les pone el yugo; pero en el cuadro del Greco, por lo que toca á la idea, que es lo que ahora importa, hay más independencia. Allí, la atención se concentra en los retratos, aquí, en la escena

misma; pues los personajes, siendo modelos vivos, no están puestos, sin embargo, con ánimo de ser retratados en aquella oscuridad, iluminados solo á trechos por los resplandores del ascua, y sin que á ninguno de ambos se les vean los ojos. Lo que atrae principalmente es la gracia, que se sospecha, en el pensamiento; y, en tal respecto, parece ser el cuadro una obra de género, y de intención moderna. La factura del de París corresponde al último tiempo de su estancia en Italia, mientras que el de Madrid parece obra española; y los efectos de luz artificial están en uno y otro logrados con mucha verdad y maestría. Afeados ambos por repetidos barnices y repintes, todavía se goza de la intencionada y justa expresión de las figuras, de medio cuerpo, vestidas á usanza de la época; del dibujo de las afiladas manos de la dama y de la morbidez de su cuello, así como de la armonía de color entre el azul oscuro de su manto, las rubias pieles del ropón y el rojo grana de la gorra del joven; todo apagado en la oscuridad que envuelve la escena. Asunto de vislumbres goyescas, no sólo es extraño en el tiempo del pintor, sino en su obra, en la que, hasta ahora, se halla aislado, pues no conozco otro que con él guarde analogía, en su aparente intención, ni

forme serie. En Italia deja el Greco para siempre, si alguna vez lo tuvo, su humor picaresco.

Retratos. — San Francisco. — Espolio. — El mismo principio de unidad y enlace que nos ha llevado á estudiar aquí, aunque sean ya españoles, todos los San Jerónimos, porque no hacen sino repetir el primitivo modelo italiano, nos obliga á descartar de este sitio, destinándolas á otro más oportuno, ciertas obras que son, ya indubitada, ya probablemente, de época ó de inspiración italianas. Así, me ha parecido más favorable ver agrupados evolutivamente todos los *retratos*, después de conocer las fases capitales de la labor del Greco, y por eso reservo para inaugurar la misteriosa serie de aquéllos, tanto el de Julio Clovio, pintado en Italia, como algún otro que en el momento indeciso de la transición podría colocarse.

Ejecutado en Italia ó en España—me inclino á lo segundo—de todas suertes, á esta época primera corresponde igualmente el maravilloso *San Francisco* (lám. 93) de que es dueño mi amigo D. Ignacio Zuloaga. Y del mismo modo lo guardo para encabezar con él la espléndida iconografía del Santo, que el Greco nos dejó, al exponer también enlazada-

mente la evolución del asunto en su época española.

Y esto hago, por último, con otra obra, que, acaso, tuvo su primer origen, de igual modo, en Italia; pero que sólo en España alcanzó sublime expresión y fecundo desenvolvimiento: me refiero al *Espolio*. Con el de la catedral de Toledo (cap. v), agruparé, de un lado, su probable antecedente de la Galería Manfrín de Venecia (lám. 28), y de otro, sus numerosas é interesantes réplicas.

CAPÍTULO III

EL GRECO EN TOLEDO

Su llegada.—¿En qué fecha exacta llegó el Greco á España? ¿A qué vino? ¿Quién lo trajo, ó por quién fué llamado? Nada positivo se sabe acerca de esto (1). El mismo pintor se negó á declararlo, cuando oficialmente le fué preguntado.

En las diligencias judiciales, que «la obra de la Santa iglesia de Toledo y claustro» hubo de sostener contra el artista, en 1579, sobre el cuadro del *Espolio*, que había hecho para la

(1) Sólo á título de curiosidad puede indicarse la afirmación de Lanzi (l. c., pág. 115) inducido á error igualmente por Preziado, de que «Domenico delle Greche, detto nell'Abbeccedario Domenico Greco e in altro articolo Domenico Teoscopoli» fué traído á España por Tiziano. «Delle sue pitture, dice, niuna con certezza se ne addita in Italia; molte nella Spagna, ove condotto dal maestro vi restò finche visse».

Catedral, Diego de Orense, procurador de aquella, «ante el muy magnífico señor martin rromero de Villaquiran, alcalde hordinario de Toledo», pide, entre otras cosas, pregunten al pintor: «Item si es verdad que fué traydo á esta ciudad para hazer el rretablo de Sto domingo el viejo, el cual tiene acabado y puesto en la dicha iglesia.» A lo que contesta Dominico, «que no es obligado á dar quenta porqué vino á esta cibdad e que á lo demas que se le pregunta no tiene que responder porque no es obligado (1).»

Inexplicable es tal empeño de no confesar lo que, por lo visto, era público y notorio. Con agregar á este documento la firma y fecha de 1577 en el cuadro central de la *Asunción*, de dicho retablo, y la partida de las cuentas relativas á las obras de la nueva iglesia, según la cual «Dominico Theotocopuli pintó los ocho quadros que contienen el altar mayor y colaterales, llevando por todos ellos 1000 ducados» (2), se tiene cuanto existe para satisfacer el interés sobre aquellos extremos.

Mientras otros documentos no aparezcan, hay que limitarse á sospechar con verosimili-

---

(1) *Documentos inéditos*, págs. 603 y 604.
(2) Cean, t. v, pág. 7.

tud que, si su venida á España no obedeció á algún misterioso motivo de índole privada, que le obligara á permanecer aquí para siempre, debió originarse por el deseo de encontrar remuneración y teatro dignos de sus aspiraciones en las obras del Escorial, que, por el año de 1575, se impulsaban con febril actividad. En Roma, precisamente, había sido ya, en 1567, reclutada por el embajador D. Luis de Requesens, con destino al monasterio, la primera remesa de aquellos decadentes, casi adocenados artistas, que se llamaron el Bergamasco, Patricio Caxesi y Rómulo Cincinati; en Roma pudo conocer y tratar, pues allí trabajaron por entonces, á sus contemporáneos Cangiasi, Zuccheri y Tibaldi, tan superiores á él en boga como inferiores en mérito, venidos también al Escorial, más tarde, entre 1583 á 87; el Veronés aún no había podido renunciar la invitación que en 1586 había de hacérsele con objeto de pasar á España al servicio de Felipe II; pero el Greco dejó á Tiziano en Venecia ocupado en concluir sus últimos cuadros destinados al rey de España, y halló á Clovio en Roma, pintando probablemente miniaturas encargadas por el mismo monarca. La atmósfera, por tanto, era propicia para que, con ó sin carácter aventurero, pensase

nuestro artista en acercarse á la corte española. Sea esto, ó que directamente de Roma fuera el pintor traído por el deán de Toledo D. Diego de Castilla, cofundador de la nueva iglesia de Santo Domingo el Antiguo, lo único cierto es que la primera y más antigua noticia de su estancia en España consiste en la firma y fecha de 1577, ya citadas.

El arte español.—Pasar de Italia á España en aquel tiempo era ir, por lo que toca al arte, de la metrópoli á la colonia; y á través de las vagas noticias de los biógrafos, bien se percibe que el Greco presentóse aquí con todas las pretensiones de quien ostenta el derecho de ciudadanía. Habíase agotado en el primer cuarto del siglo XVI la corriente de arte flamenco, que durante el XV dominó en la península y que, combinada, al final, con los influjos italianos, dió origen á las primeras manifestaciones indecisas de la pintura propiamente española, representada por los Rincón, los Comontes, Juan de Borgoña, Pedro Berruguete, Santa Cruz y Alejo Fernández, entre los principales. A Italia, sólo marcharon ahora ya directamente los artistas, en busca de inspiración y de enseñanza, y, durante todo el resto de la centuria, no hubo en España casi otra

cosa que romanistas y maneristas de segundo y de tercer orden, al lado de los extranjeros, que los reyes, á veces, preferían.

Esto fueron sustancialmente, con más ó menos perfección técnica, no siempre lograda, Berruguete y Becerra, en Castilla; los Juanes y Ribalta, en Valencia; el mismo tradicionalista Morales, en Extremadura; Vargas y Céspedes, en Andalucía. Inferiores todos á sus modelos italianos, refractarios, en común, al idealista heroísmo de aquéllos, que adoptan, sin sentirlo, por puro influjo del medio y de la época; apegados, en cambio—y este era su sabor local—á la observación directa de la vida familiar y diaria, y amigos de traducir sus intimidades sinceramente; camino por donde el arte había de salvarse, cada vez que lograse encontrar forma adecuada, pero que entonces, como siempre que no se ha sabido dar con ella, conducía derecho, por falta de idea, á la vulgaridad y á la insignificancia. Ni de tales defectos, ni de romanismo, se eximieron tampoco, á veces, los astros de primera magnitud de aquella atmósfera: el cortesano Alonso Sánchez Coello, tan famoso por sus retratos, en que quiso imitar á Antonio Moro, como pobre y sin valor en sus composiciones; y Navarrete el Mudo, de procedencia más bien veneciana

en su educación, discípulo, se dice, del mismo Tiziano y más á propósito para agradar á Felipe II, que lo ocupó de continuo, por la moderación y templanza de su estilo, que para marcar honda huella en la pintura española. Así se encontraba ésta, lejanos aún los espléndidos días de Ribera y Velázquez, cuando el Greco llegó á España; é insignificantes y vulgares, si los hay, entre todos, eran aquellos oscuros pintores de la catedral, Luis de Velasco y Blas de Prado, de quienes nadie se acuerda ya, y á quienes no podría menos de mirar con desdén nuestro Dominico en Toledo.

Toledo.—No era ya esta ciudad en aquel tiempo capital política de la monarquía. Años antes, en 1561, Felipe II había fijado la corte en Madrid, más cerca de su predilecto Escorial; y en Madrid y en el monasterio vino á concentrarse por entonces, con la vida oficial, la vida artística. Ya, desde principios del siglo, acentuado el movimiento centralizador, la actividad de todos órdenes, esparcida antes, casi por igual, en varias ciudades, iba perdiéndose, y, al mediar aquél, destacábanse con claridad dos focos preponderantes: Sevilla, rica é internacional por sus relaciones mercantiles, y To-

ledo, señoril por sus tradiciones, dominada por su clero, enorgullecida con la imperialidad, y archivo sagrado de vida y de monumentos nacionales.

«Toledo, en efecto, era entonces y continúa siendo la ciudad que ofrece el conjunto más acabado y característico de todo lo que han sido la tierra y la civilización genuinamente españolas; el resumen más intenso, brillante y sugestivo de historia patria. Toledo expresa de un modo perfecto la compenetración de los dos elementos capitales de la cultura nacional, el cristiano y el árabe; la nota más típica que ofrece también España en la esfera del arte. Ninguna otra ciudad de la península posee en tan alto grado la inagotable serie de monumentos arquitectónicos, que hacen de ella un museo, donde poder investigar los rasgos originales del arte español en todas las épocas. En ninguna tampoco, como en Toledo, llegó á acumularse y se conserva tan enorme masa de joyas artísticas de los siglos medios y del Renacimiento: la muestra más gallarda del genial ambiente de inspiración que allí debió respirarse en aquel tiempo. Difícil es encontrar ciudad más pintoresca que Toledo (lám. 13), donde á una excepcional situación topográfica—áspera y elevada roca de granito, apreta-

damente ceñida por el profundo cauce del Tajo—se junta el espectáculo de cien civilizaciones apiñadas, cuyos restos conviven, formando innumerables iglesias y conventos, viviendas góticas, mudejares y platerescas, empinados y estrechos callejones moriscos, cuadro real, casi vivo y casi intacto, en suma, de un pueblo donde cada piedra es una voz que habla al espíritu. Y todo ello, en medio de un paisaje que resume los accidentes geográficos más característicos de las altas mesetas castellanas: la vasta, despoblada y árida llanura, donde alterna la estepa con la roja tierra de labor (la Sagra), finamente modelada por los cenicientos, grises, cerros terciarios y suavemente surcada por el río, que avanza tranquilo en clásico meandro, bordeado de huertas y alamedas; y la abrupta y dura sierra arcáica, con sus piedras caballeras, sus encinas, su tomillo y romero, sus colmenares, sus huertos de frutales en las laderas soleadas, y á la cual, en llegando, rompe con violencia el Tajo, que forma en Toledo una de las hoces más soberbias del relieve de la península» (1).

---

(1) *Preparación para el estudio del arte en Toledo*, artículo del autor en el *Boletín de la Institución libre de Enseñanza*, núm. 442, Enero, 1897.

El arte toledano.—El Greco, abandonando á Venecia y á Roma, no podía encontrar en España otra mansión tan digna de albergarlo como Toledo. Ni Berruguete era precisamente Miguel Angel, ni Vergara, Sansovino; pero sí lo más selecto que la escultura nacional podía ofrecerle. El nuevo alcázar de Covarrubias, recordaríale su palacio Farnesio. Ruinas romanas, basílicas visigodas, mezquitas árabes, sinagogas hebreas, iglesias y palacios mudejares, templos góticos, del primer renacimiento y greco-romanos había en Toledo para compensarle, en parte, de la superior riqueza monumental que allá dejara; y la espléndida y poética catedral, alhajada flamantemente por Mendozas, Cisneros, Fonsecas, Taveras y Siliceos, con lo más perfecto que el arte industrial español había producido, en retablos, sillerías y puertas esculpidas, artesonados, orfebrería, hierros, bronces, tejidos y bordados, tal vez lo consoló de la nostalgia de San Pedro y San Marcos, cuando á embajadores venecianos, como Navagiero en 1526 y Badoero en 1575, habíales parecido «la più riccha chiesa di Christianità» (1).

---

(1) *Il viaggio fatto in Spagna et in Francia* del magnifico M. Andrea Navagiero... in Vinegia, 1563, pág. 9.

Al lado de tanto esplendor arquitectónico, escultórico y decorativo, contrastaba la pobreza en pintura: los altares de Borgoña y Carvajal, no eran dignos de los púlpitos y rejas de Villalpando y Céspedes. Toledo necesitaba un pintor de genio y de maestría que penetrara su carácter, que se identificase con su historia, que tradujera con sinceridad el melancólico estado de los espíritus en aquella época, el ambiente pesimista que se respiraba y hasta el frío color local, y cuyas obras rivalizasen en hermosura con tanta joya artística allí acumulada. Este fué el Greco.

El ambiente.—Llegó á España poco después de Lepanto, el último hecho de armas «alto sonoro y significativo» del poder político de la casa de Austria; y aunque de aparente grandeza fueron todavía los años de su vida, pudo presenciar la rápida decadencia de Toledo, ejemplo abreviado de la de toda la monarquía. No estuvo á tiempo para asistir á las brillantes fiestas con que Toledo celebró el tercer matrimonio de Felipe II, ni para ver cómo, por orden del rey, del cabildo y del corregidor, se borraban las inscripciones árabes de las puertas y puentes de la ciudad, sustituyéndolas con otras *piadosas;* pero vió al devoto monarca

volver de Madrid con toda su corte á acompañar procesionalmente y llevar en sus hombros las reliquias de San Eugenio y Santa Leocadia; vió al Concilio provincial en 1580 prohibir á los moriscos hablar su lengua, presagiando la total expulsión de los mismos, que no había de tardar, y de que también fué testigo; vió á los procuradores de Sevilla oponerse al proyecto del ingeniero Antonelli para hacer navegable el Tajo hasta Toledo, y al pueblo entero burlarse del intento, publicando mentidamente naufragios y desgracias del viaje, y las obras y trabajos abandonados á los pocos años de empezarse; vió á la Inquisición funcionar de continuo y sirvió de intérprete en sus procesos; presenció las disputas de jesuítas, franciscanos y dominicos y las milagrosas supercherías inventadas sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen; y si no le alcanzó la vida para ver cómo el ayuntamiento, la universidad y las corporaciones civiles y eclesiásticas, reunidas solemnemente, en 1617, en San Juan de los Reyes, juraban defender aquel misterio, sobróle para participar en la vertiginosa y desconsoladora ruina del país que, tan amarga como elocuentemente, revelan á una los infinitos memoriales, discursos y representaciones elevadas al rey desde 1600

por las cortes, ciudades, iglesias, universidades, doctores, letrados, industriales y comerciantes. Todos dicen lo mismo. «...Porque, de tres partes de gentes que hay en España, las dos no tienen que trabajar... y porque no usándose van olvidando los oficios y artes que solían ser tan primorosos en España... no hay ya rastro de comercio, ni castellano que tenga un real de correspondencia fuera de España... quedando como meson y testigo del comercio de los extranjeros... Ahora hace diez años valían las alcabalas de Toledo sesenta cuentos y había fincas para ellas, pues se situaba en ellas y hoy no caben á cuarenta.

»Hoy se ve, que no habiendo la mitad de gente que solia, hay doblados religiosos, clérigos y estudiantes; pues ya no hallan otro modo de vivir, ni de poder sustentarse. La razon fundamental es, porque hasta pocos años há el cuerpo y nervio era oficiales, como se fabricaba tanto para España, y toda Europa, y las Indias. Un oficial ó labrador casaba su hija con un pobre mozo como tuviese oficio, con que ganaba tan de ordinario su comida, que parecía renta. De donde emanó el proverbio del siglo dorado nuestro. *Quien ha oficio, ha beneficio*. Porque habia tanto, en que ganar de comer, que era renta perpetua como bene-

ficio eclesiástico; y viendo que ya no hay en que ganar un real, no quieren enlodar sus hijas, ni hijos; sino que estudien, y que sean monjas, clérigos y religiosos; porque el oficio ya ha venido á ser maleficio, y de oprobrio para el que lo tiene: pues que no le sustenta. Con que ya no hay el diezmo de casamientos y bautismos que solia; y de este principio resulta no conservarse la gente. Porque con la miseria desamparan los niños; ó los hacen expósitos por no poderlos sustentar; ó de mal pasar perecen, y los grandes del mismo modo; ó dexan el Reyno despechados» (1).

«... Pero nueva causa de faltar gente ay, porque el año de 1600 se aduirtio á V. M. gran falta della, y el de 1601 hvuo peste, y el de 1609 la expulsion de mas de quatrocientos mil moriscos, y la mayor se conoce pocos años aca, de modo que los curas dieron un memorial á Toledo, en que aduierten que falta la tercera parte de la gente (y aun ay quien dize que falta de tres partes della las dos) y dizen que en la carniceria se pesa menos de la mitad de la carne que solia. Y es cosa lastimosa que de sesenta casas de mayorazgos de á tres

(1) Representación de la universidad de Toledo á Felipe III.

mil ducados de renta que solia tener no quedan seys, y de toda Castilla, Andalucia, la Mancha, Reyno de Valencia, y hasta de Sevilla todo es despueblos, y el padre fray Diego del Escurial refiere que le dixo el obispo de Auila que de poco aca faltan sesenta y cinco pilas de su obispado de donde se colige lo que sera en lo demas. Y lo q̄ mas lástima da es en tan gran soledad ver poblar los lugares de los vicios, como garitos, corrales de comedias, tabernas y las de la vanidad, como las tiendas de los sastres que no cauen de oficiales y de obra (que como está el Reyno á la muerte todo es ansias mortales para vestirse) y los de la pobreza como hospitales, carceres, y semejantes á donde se retiran todos á comer. De lo qual importaria vn alarde o reseña general al año siquiera por las matriculas en que V. M. echaria de ver la soledad de España, que es muy bien que el pastor conozca su ganado» (1).

«... De calles enteras que habia (en Toledo) de freneros y armeros, vidrieros y otros ofi-

---

(1) *Restauracion politica de España. Primera Parte. Deseos públicos. Al Rey Don Filipe Tercero.* Ocho discursos del Doctor Sancho de Moncada, Catedrático de Sagrada Escritura en la Universidad de Toledo. En Madrid, por Luis Sánchez, año 1619.

cios semejantes no ha quedado un solo oficial, pues no se hallará en la dicha ciudad un frenero que haga ni aderece un freno de cavallo ni mula, ni un armero ni arcabucero, y sola una miserable tienda de vidrios ha quedado en dicha ciudad: y un mercado franco que tiene el martes de cada semana, con que se bastecia el lugar, por la pobreza y miseria del no viene ya á ser de consideracion, y lo que se llevaba á vender á él se lleva al de Torrejon de Velasco, Torrijos y otros lugares de señorio en contorno de la dicha ciudad... Las posesiones de casas que era la mas preciosa hacienda de la dicha ciudad, es oy la peor, porque no ay quien la viva ni habite, y en lo mas público y que era de mas estimacion, ay gran numero de casas cerradas, y la que se cae no se levanta, y holgarian de darlas sin alquiler á quien las quisiese vivir... Las monjas pobres que se sustentaban con la labor de cadeneta tan prima y de dura con que se guarnecian corporales... palias, hijuelas y otras cosas para el servicio del culto divino ha cesado con entrar de Francia y otras partes las randas y puntas que llaman de Flandes... y las religiosas mueren de hambre encerradas en sus conventos... Los frutos de las heredades y huertas faltando la gente no se gastan

en la dicha ciudad. Y un trato gruesso de boneteria, que avia en ella, de que se provehia toda Africa, en que se entretenia y con que sustentaba gran número de gente, está casi perdido y arruynado» (1).

Entre tanto, ocurría lo mismo que Navagiero contaba noventa años antes, á saber: que «los señores de Toledo, y en especial de las mujeres principales, son los curas, que tienen magníficas casas y triunfan dándose la mejor vida del mundo, sin que nadie les censure»... «y más rentas tiene el arzobispado y la iglesia de Toledo que todo el resto de la ciudad» (2).

Y, á la vez, el pueblo, como el clásico hidalgo de nuestra novela picaresca, paseando

---

(1) *Memorial de la ciudad de Toledo á Felipe III en 1617.* Gamero, *Historia de la ciudad de Toledo,* pág. 1008. Pueden verse los *Memoriales* de Cellorigo, y de Serna; la *Política espiritual,* del P. Fr. Juan de Santa María; los *Remedios de la salud de la República*, del Doctor Cristóbal Pérez de Herrera; los *Cálculos políticos*, de Damián de Olivares; el *Memorial*, de Francisco Martínez de Mata, de 1659; los *Discursos,* de D. Miguel Alvarez Osorio, de 1687, etc., etc.

(2) «... i patroni di Toledo e delle donne precipue sono i preti, li quali hanno bonissime case e trionfano, dandose la meglior vita del mondo, senza che alcuno li reprenda». «...e più intrata ha l'arciepiscopato e chiesa de Toledo che tutto il resto della citta.» Navagiero, l. c. El texto es tan expresivo que viene con frecuencia repetido por los escritores sobre cosas de España, desde Ford, en su *Handbook*, hasta Justi, en sus artículos sobre el Greco.

las calles con cintillo en el sombrero, con capa y espada... y sin probar bocado. «Los toledanos—dice un escritor (1) en época todavía de más decadencia—andan vestidos de golilla, aun los zapateros y otros oficiales, y sus mujeres andan con mantos de seda y creo que no hay ciudad en España, donde los concursos y procesiones sean con más lucimiento, sin mezcla de rústicos, capas pardas ni polaynas... usan aquellos de espada y daga muy lucidas y con las golillas y vestido de nobleza ó terciopelo, hay sastres que parecen títulos».

La literatura.—Los años en que se preparaba tanta ruina y miseria fueron, sin embargo, el siglo de oro de la literatura española, cuyos más ilustres representantes pasaron por Toledo en aquellos días, como si los cautivase con su ternura el poético númen del dulce

---

(1) El jesuíta Pedro Murillo Velarde, *Geografía histórica*, Madrid, 1752, t. I, pág. 296 y 97. En su tiempo continuaba la riqueza de la catedral como en el de Navagiero. «Fuera, dice, de los Arzobispos Electores del Imperio, creo que en toda la Christiandad no hay Arzobispo ni Cabildo más rico y más poderoso. El Arzobispo tiene, según Núñez de Castro, trescientos mil ducados de renta: oy parece que tiene más. El Arcediano de Toledo oí decir, que tenía quarenta mil ducados y á esta proporción tienen las dignidades y canónigos, que el que menos tendrá dos mil ducados». t. I, p. 293.

precursor Garcilaso, gloria y encanto de su ciudad materna. Los mismos años fueron, en que Santa Teresa fundaba y escribía en Toledo; y en que Cervantes tomaba la ciudad y sus cercanías, que le eran familiares, por teatro de *La Ilustre fregona* y de *La Galatea.* Los mismos, en que el gran Fénix de los ingenios venía á Toledo, á ganar con sus canciones el premio en certamen poético, organizado para celebrar el nacimiento del rey Felipe IV, y discurría, versificando, por las frondosas márgenes del río, con su entrañable y malogrado amigo Medinilla, el poeta toledano, á quien tan tiernamente llorara. Por entonces pudo el Greco retratar en Toledo al épico Ercilla, y representarlo justamente coronado de laureles por la segunda parte de su poema. Era aquel tiempo, cuando el P. Mariana, para descansar de su *Historia*, que en Toledo trabajaba, retirábase á los Cigarrales, que en metro latino nos dejó descritos, á platicar sosegadamente con sus amigos sobre el alma humana y á componer en recogimiento su tratado *de Morte et Inmortalitate.* Su compañero en la orden, el P. Rivadeneira, allí escribía también la clásica *Vida de San Ignacio de Loyola;* y, canónigo en la catedral, reposaba de las arduas tareas de Trento, el sapientísimo juris-

consulto y helenista, Antonio de Covarrubias, muerto ya su más famoso hermano D. Diego, el Presidente de Castilla y de Estado, ambos toledanos.

De *Academia* servía á los ingenios poéticos locales, que allí se recreaban, el espléndido Cigarral de Buenavista, que el opulento Cardenal Arzobispo Sandoval y Rojas enriqueciera, ávido de eclipsar el de su antecesor Quiroga, con amenos jardines, ricos plantíos de olivos y naranjos, espesos bosques de castaños y pinos, amplios estanques de pesca, abundancia de corzos y venados, pajareras de aves exóticas, bullidoras fuentes de alabastro y clásicas estatuas de ninfas, sirviendo todo de marco al magnífico palacio donde el Greco, arquitecto, soñó, tal vez, en levantar nueva Farnesina á orillas del Tajo. Y allí, por último, solazaríase también el maestro Tirso, como en los demás «ásperos Cigarrales», convertidos por él, según Lope, en «selva de amores», recreándose con la hermosura de las mujeres toledanas, que celebró en sus comedias, aquéllas tan agudas que, según Gracian, «dicen más en una palabra que en Atenas un filósofo en todo un libro», y lamentándose de que Madrid, su patria, «hija, heredera, emancipada de nuestra imperial Toledo... ago-

ra que se vée corte, menos cortesana y obediente que deviera, quebrantando el quarto mandamiento, le usurpa con los vezinos que cada dia le soborna la autoridad de padre tan digno de ser venerado» (1).

Tales fueron la sociedad y el ambiente del Greco en España.

---

(1) Gamero, *Los Cigarrales de Toledo*, pág. 191.

CAPÍTULO IV

SANTO DOMINGO EL ANTIGUO

Enlace con Italia.—Los retablos de Santo Domingo el Antiguo y el *Espolio* de la catedral de Toledo forman el núcleo de la primera labor del Greco en España. En estas obras debió trabajar simultáneamente, puesto que el *Espolio* estaba entregado al cabildo antes del 22 de Setiembre de 1579, en que se dijo la primera misa, en el nuevo altar mayor, que el artista acababa de hacer para el convento de Santo Domingo. Y no sólo tienen de común la contemporaneidad, sino el espíritu y la técnica. Composiciones son, ejecutadas todavía, en general, bajo la misma clase de inspiración que el cuadro de los *Mercaderes*, de Madrid, donde hemos visto aparecer el estilo personal del artistá. Y, aunque señales podrán observarse, tanto en la idea como en

la ejecución de los lienzos toledanos, de que no en balde pintaba el Greco ya á orillas del Tajo, y notas hay en ellos que significan, con respecto al de los *Mercaderes*, un cambio de impresiones en el espíritu del pintor y una tendencia á evolucionar en su arte, el fondo y el influjo general permanecen todavía tan semejantes en unos y en otros, que todos ellos respiran aún predominantemente—dentro, por supuesto, del peculiar estilo del Greco—la atmósfera ideal del ambiente italiano.

El convento.—No lejos del extremo NO. de Toledo, en una de las más solitarias plazuelas, donde en toda estación crece la yerba, y donde, aún á la hora más bulliciosa, el silencio permite oir siempre con claridad la conversación de los transeuntes y el eco de sus pisadas, se levanta, entre empinados y tortuosos callejones, el convento de Santo Domingo de Silos, vulgarmente llamado *el Antiguo*, para distinguirlo de Santo Domingo *el Real*, (otro convento de fundación más moderna, dedicado al más famoso Santo Domingo, ó sea el de Guzmán, también español y fundador de la orden que lleva su nombre.) El monasterio que, como todos los de Toledo, no ofrece al exterior sino altas tapias, con escasos hue-

cos y sin interés artístico, siguiendo en ello la usanza morisca, es más antiguo que la iglesia greco-romana, cuya construcción va íntimamente unida á la vida del Greco. Si el arqueólogo puede lamentar la desaparición de la antigua iglesia, probablemente mudejar, como su vecina la pintoresca torre de Santa Leocadia, el apasionado de la pintura celebrará siempre que el nuevo templo diera ocasión á que el Greco ejecutara sus retablos, cuando no á su misma venida á España. Santo Domingo el Antiguo es al Greco lo que Santa María *de' Frari* á Tiziano: motivo para las obras de plena juventud del artista. Y la analogía resulta completa: una gloriosa *Assunta* hay en la Academia de Venecia fuera del sitio para que fué pintada, y otra, digna de aquélla, hay lejos de España, que debiera ocupar todavía el lugar preeminente que el Greco le destinó en el convento de Toledo.

Para ver los altares de Santo Domingo hay que ser «gran madrugador» y acechar la única hora, siempre próxima al alba, en que se abre la Iglesia, vuelta á cerrar inmediatamente después de la misa, ó exponerse á que las monjas, poco propicias, nieguen el permiso de entrada, que hay que solicitar por el torno, en el misterioso portal, empedrado de

huesos. Ya se comprende por qué los Grecos de Santo Domingo no son populares. Si el viajero logra entrar, hallará que la pureza de líneas y excelente ponderación de masas del noble interior bramantino cobijan dignamente las obras del Greco. Inscripciones latinas sobre la puerta y en los muros del templo dicen que Doña María de Silva, dama muy esclarecida, acompañó desde Portugal á Doña Isabel, esposa del Emperador Carlos V; casó con Don Pedro González de Mendoza, intendente de palacio, y, no habiendo dejado hijos, encerróse en este monasterio, donde, después de treinta y ocho años de viudez, murió en 1575, á 28 de Octubre. Que ella dispuso que el templo, antes caduco y exiguo, fuera demolido, y en nueva forma edificado, habiendo comprado el terreno para la iglesia, escogido enterramiento en ella para sí, decorándola con altares, imágenes y pinturas, y enriqueciéndola con piadosas donaciones. Y que D. Diego de Castilla, deán de Toledo, en tanto que ponía en ejecución el testamento de Doña María de Silva, hizo construir, á su propia costa, todo el templo, en 1576.

El retablo.—Ignórase todavía cómo pudo conocer al Greco este aristocrático capitular,

biznieto bastardo del Rey D. Pedro. Palomino, sabiendo que el artista, á diferencia de los venecianos, y como producto, sin duda, de su paso por Roma, era también escultor y arquitecto, atribuyóle, al par de la pintura, la arquitectura y escultura de la iglesia, y así se ha seguido repitiendo, aun después de haber Cean publicado (t. v, pág. 6) ciertas partidas de cuentas de la obra, según las cuales: «A Nicolás de Vergara *(el joven*, célebre arquitecto y escultor de la catedral de Toledo), se le dieron 1.576 maravedís, que gastó en el modelo que hizo para esta obra. El mismo Vergara corrió con la cantería de esta iglesia y se le dieron 26.967 reales. A Hernando de Avila, pintor, 1.700 maravedís del dibujo que hizo para el retablo. Juan Bautista Monegro executó la talla de los altares, y cobró 10.160 reales. Los Cisneros doraron los retablos de dicha iglesia». En cuanto á la partida referente á los cuadros del Greco, citada queda en el capítulo anterior. Parece que no se debe dudar de tan auténtico testimonio, y, sin embargo, ante el objeto mismo, cuyo testimonio es más auténtico todavía, caben legítimas sospechas de que, sin explicación por lo menos, no pueden aceptarse las dichas partidas.

Dejemos á Vergara como autor de la igle-

sia y vengamos al retablo, que dibujó Hernando de Avila. Pudo dibujarlo materialmente, pero no es verosímil que lo compusiera. Inútil sería buscarle entre los retablos de Toledo uno solo anterior que lo recuerde. Su traza es exótica y sin antecedentes en España (lám. 14). Ninguna analogía guarda con los de escultura, que, por entonces, aún dominaban, producto de un mero cambio, á formas de renacimiento, de los antiguos retablos góticos, que espléndidamente culminaron en el de la catedral de Toledo. Zona de figuras sobre la base, recordando la antigua predela; cuerpos de hornacinas, superpuestos paralelamente, entre distintos órdenes de arquitectura; y planta afectando, á veces, ligeramente el movimiento circular ó poligonal del ábside: esto habían sido los de Berruguete y Juni, en Valladolid, y Becerra, en Astorga, por no citar otros, y esto continuaban siendo los que, á la vez que se trazaba el de Santo Domingo, construían Ancheta en Burgos y en Tafalla y Giralte en el Espinar, con cuadros, éste último, de Sánchez Coello (lám. 15). Abundaban los altares con pinturas, pero no estaban ya en boga los grandes retablos de esta clase, que, derivados de los antiguos de *batea*, y, como ellos, divididos con regularidad en comparti-

mientos rectangulares, entre rico adorno de renacimiento, también se usaron en la primera mitad del siglo XVI. Y aparecía ahora el nuevo modelo, que Herrera trazaba en aquellos mismos días para el Escorial, hijo legítimo de los anteriores, eliminando de ellos lo poco que aún tenían de arcáico, y simplificando y depurando, según el gusto greco-romano, los recuadros regulares de órdenes superpuestos.

A ninguno de estos tipos se parece el de Santo Domingo. En cambio, su analogía es grande con ciertos altares venecianos, y su semejanza casi perfecta con el que ostenta en Santa María Formosa aquella sin par *Santa Bárbara* de Palma el Viejo (lám. 15). Ambos se componen de un solo y alto cuerpo de arquitectura, formado por dos columnas y dos pilastras, con capiteles corintios, y coronado por un ático, sobre el intercolumnio central. En este, doble de ancho que los dos laterales, un arco de medio punto ocupa todo el espacio, mientras que en aquellos se halla dividido en dos porciones: un medio punto, bajo la imposta, y un rectángulo, sobre ella, á cada lado. Las leves diferencias entre el altar veneciano y el de Toledo proceden, á mi juicio, de la necesidad de adaptar á una altura desmesurada, aquel tipo de retablo, que no estaba

concebido para ella. El cuerpo de arquitectura es ya más elevado, pero no podía llegar, por mucho que se exagerasen sus proporciones, hasta la bóveda; y así, para vestir la mitad superior del muro, que todavía quedaba desnuda, colocóse un nuevo estilobato sobre el entablamento, disimulándolo con un frontón de resalte, sobre el intercolumnio central: lo que obligó á colocar aquí las columnas, en vez de en los extremos—que es como se hallan en el de Venecia—á prolongar exageradamente y fuera de toda justa proporción el ático y hasta á coronarlo con tres grandes estatuas de las virtudes teologales.

Pagaríase á Hernando de Avila, tal vez, por el diseño del retablo; pero, dada la rareza de éste en España y la semejanza que acabamos de establecer con el de Santa Bárbara, ¿quién, sino el Greco, pudo sugerir, probablemente imponer, al dibujante tal modelo? La tradición acierta en atribuirle la paternidad del retablo, á pesar de las cuentas. El mismo excesivo alargamiento de la adaptación, no riñe, ciertamente, con las figuras prolongadas del Greco. El cual, por ciertas analogías chocantes, no ya de la traza, sino de los cuadros mismos, parécenos que, en efecto, fué el altar de Santa María Formosa, y ningún otro, el que tuvo

presente. No es que haya reproducido en Santo Domingo una sola de las composiciones de Palma; mas dijérase que ha dispuesto, si no todas, la mayor parte de las suyas, pensando en aquéllas. La *Asunción*, que ocupa el sitio preferente en el retablo de Toledo, nada tiene que ver, es cierto, con Santa Bárbara; pero concuerdan en su disposición y aspecto el *Bautista* y el *San Sebastián*, desnudos, en el medio punto de la izquierda, así como el *San Juan Evangelista* y el *Santo Domingo,* vestidos, en el de la derecha. De igual suerte que coinciden el *San Benito* y el *San Antonio*, en el rectángulo de este último lado; y, en ambos áticos, *Cristo muerto:* en el de Venecia, *en los brazos de la Virgen*, y, *en los del Padre Eterno*, en Toledo. ¿No son demasiadas coincidencias para ser casuales? Y ¿no es este un nuevo indicio de que Hernando de Avila, de quien ningún otro retablo se conoce, debió solamente dibujar lo que el Greco compuso? Pudo haberse satisfecho á aquel la traza de un altar, que luego no fuera adoptado, como le ocurrió en la catedral de Burgos; pero los términos de la cuenta no autorizan esta suposición.

«La talla del retablo pagóse á Monegro». Tal vez sus oficiales trabajaron capiteles, frisos y molduras; pero las cinco estatuas y los

dos niños que sostienen el medallón de la *Santa Faz*, no acusan su estilo, que nos es conocido por las obras del Escorial. Las formas esbeltas de los dos *Profetas*, uno á cada lado del ático, y de las tres *Virtudes*, en lo alto del mismo; su finura y elegancia; la pequeñez de las cabezas sobre el cuello alargado; el aire enteramente italiano, y el parecido que Justi les encuentra con Sansovino, induce á pensar en la mano del Greco. Apoya esta opinión —conociendo la tendencia que el artista tuvo á repetir sus propias composiciones—el ver aparecer también sobre las acróteras del frontón del retablo de Illescas (lámina 48), que aquél hizo veinte años más tarde, la *Fe* y la *Esperanza*, esta vez arrodilladas, pero conservando el estilo y la misma actitud y ademanes que en el de Santo Domingo.

La «Asunción».—Si al disponer éste pensó el Greco en el altar de Palma, no hay duda de que, al escoger el asunto para el cuadro central, ó quiso rendir homenaje de respeto á su maestro, ó pretendió emular sus glorias. La *Assunta de' Frari* debía ser ya en aquel tiempo la obra de más renombre de Tiziano; y su discípulo Theotocópuli, llegando de Italia á Toledo, da patente prueba de audacia pictórica

y de la suficiencia de carácter que hubo de distinguirle, eligiendo, para presentarse al público y hacerse abrir las puertas de la catedral y del Escorial, aquel mismo asunto con análogas dimensiones y expuesto á la contemplación en el sitio más visible del altar mayor del nuevo templo. Y salió triunfante en su empresa (lám. 16).

Desgraciadamente, es inútil hoy ir á Santo Domingo á comprobarlo. La *Asunción* que queda en el altar es una insignificante copia hecha por D. José Aparicio, pintor de Cámara, para sustituir al original, que compró, hacia 1830, el infante D. Sebastián de Borbón y que, tras varias vicisitudes, adquirió, en 1904, el señor Durand Ruel, de París. Lástima, no sólo por la excepcional importancia del cuadro en sí, y en la obra del Greco, sino por ser, la única, entre sus grandes composiciones, de que, hasta ahora, no conocemos réplica.

Difícil había de ser al Greco dar originalidad al tema, teniendo que luchar con el recuerdo de la *Assunta de' Frari*. El motivo, ajeno al orden de la *Curación del ciego* ó al de los *Mercaderes*, no es en sí dramático, pero cabe tratarlo apasionadamente, como han hecho los italianos y puede verse en las tres *Asunciones*, de Tiziano, Tintoretto y Pablo Veronés (lám. 17) de

la Academia de Venecia, con las cuales es interesante comparar la de Toledo. Teniendo todas los mismos elementos de composición, y dispuestos, en general, de modo análogo, échase de ver pronto que la última está concebida con otro espíritu que las primeras. En éstas, es movimiento y agitación todo lo que, en aquélla, serenidad, calma y reposo. La Virgen, ya se halle en el instante de salir con violencia del sepulcro, como en la *Asunción* de Tintoretto, ya lejos de él y en actitud más tranquila, como en las de Veronés y Tiziano, percíbese que realmente asciende con místico arrobamiento, en el esfuerzo de los ángeles, en la disposición de las nubes, en los movimientos expresivos del cuerpo y del manto flotante. Los apóstoles, ora rebosen íntimo sentimiento de adoración, mezclada de tristeza, como en Tiziano; ora repentina sorpresa, como en Tintoretto; ora mera contemplación, algo afectada, como en Veronés, todos miran á la Gloriosa, todos se agitan, componiendo en los tres cuadros una escena grandemente movida.

En la *Asunción* del Greco, por el contrario, el éxtasis de la Virgen es menos intenso, y, ni por su actitud, ni por sus vestiduras, parece aquélla moverse, dando idea,

más que de ascender, de estar ya en el cielo, donde los ángeles, á uno y otro lado, la adoran. En tanto que en la tierra, á ambos lados también del sepulcro, conversan tranquilamente, en dos grupos de perfecta simetría, los apóstoles, con aspecto sosegado y ademanes recogidos, sin pena, sin alegría, sin admiración, sin entusiasmo, sin sorpresa. No están indiferentes, bien se observa. Hablan con naturalidad del acontecimiento. Esa es su nota justa; conduciéndose como personas refinadas, que, para sentir, no gritan, ni se retuercen, ni gesticulan, ni se descomponen. Huyendo de la copia, parece como si el artista hubiera querido escoger para su obra, no el conmovedor instante de la Asunción, sino otro más tarde, en que los ánimos estuviesen ya repuestos.

En este sentido, es chocante el contraste que ofrece el cuadro del Greco con el de Tiziano, único tal vez que le era conocido; el solo, sin duda, de los tres, que le preocupaba y cuya servil imitación debió importarle evitar á toda costa. Suprime, desde luego, la figura del Padre Eterno. La Virgen, que, á primera vista, por su posición central y arreglo de brazos y manos, es lo más parecido en ambos cuadros, tiene invertido el movimiento, no sólo del cuerpo, sino de las ropas. La es-

beltez y el aire juvenil y de frescura, que el talle ceñido y la túnica levantada, para dejar pies y tobillos al descubierto, dan todavía á la matrona *de' Frari*, desaparecen, así como las formas todas del cuerpo, bajo el abultado ropaje, con que el Greco envuelve á la suya, que queda siendo la madre robusta y majestuosa, sin recuerdos de virgen. El manto, que allá flota, está aquí ceñido y cae pesadamente y sin gracia, en excéntrica punta, para ocultar casi por entero los pies, allí donde Tiziano levanta con airoso y pronunciado movimiento el borde de la túnica, para dejarlos libres. La bulliciosa y revuelta guirnalda de amorinos de la *Ofrenda á Venus*, convertidos en la *Assunta* en ángeles, se trasforma ahora en dos grupos de éstos, no menos hermosos, pero adultos ya, de formas angulares, de tan grave expresión como la Virgen, á quien adoran con reverencia, y cuyo semblante recuerdan, como si estuvieran hechos con el mismo modelo, aunque más joven. El sepulcro, en tierra, que Tiziano ocultó casi por completo, se ve aquí, al contrario, casi todo él, separando en dos grupos los apóstoles, con un escape de luz entre ambos; mientras los de Venecia forman una banda continua. Todos, menos uno, levantan allí sus ojos á la Virgen. Dos solos hay que alcen aquí la

vista á contemplarla. Con idénticos recursos, distintas son ambas composiciones, en fondo y en forma. La de Tiziano, dispuesta en tres zonas paralelas y sin interrupción, de izquierda á derecha; la del Greco, en grupos que, interrumpidos por el sepulcro y por la Virgen, apiramidan, produciendo su efecto de alto á bajo. En Venecia, todo el interés es celestial y se reconcentra en la Madona; en Toledo, lo que importa es la tierra, lo humano, y lo que atrae las miradas son los dos naturalistas grupos de aquellos honrados vecinos de la ciudad, disfrazados de apóstoles.

Pero aún no son todos toledanos; algunos modelos se han deslizado entre ellos todavía de las primitivas composiciones italianas, con ciertos elementos de las cuales, diestramente modificados, se halla ésta construída. El joven, que asoma la cabeza sobre el hombro del que está de espaldas, es el mismo que, en análoga posición, se muestra en el cuadro de Parma; y algo más que simple reminiscencia del de Dresde es el viejo de barba blanca, que ocupa en ambas obras el extremo derecho. De Parma está arrancada igualmente y trasportada aquí entera, invirtiendo sólo el ademán y el movimiento del cuerpo, la figura de espaldas; y todo el grupo de la derecha está compues-

to, según puede observarse, del mismo modo que el de los ancianos en el cuadro de los *Mercaderes*. No falta nada en él, ni aun la mano al pecho del último personaje.

Sin embargo, comienza á faltar algo, cuya trasformación ha de caracterizar las nuevas obras españolas del Greco: aquel tradicional idealismo que, aun inspirándose directamente en la realidad, ha distinguido siempre al arte italiano. No es esta ocasión de explicar un concepto, por otra parte vulgar y corriente. El que compare el *Adán y Eva* de Masaccio, en la Capilla de los Brancacci de Florencia, con el *Adán y Eva* de Van Eyck, que, procedentes de San Bavon de Gante, están hoy en el Museo de Bruselas, se dará cuenta clara del abismo que media entre dos obras, ambas de primer orden, ambas intensamente impregnadas de realidad: la primera, sin embargo, idealista; la segunda, fiel guardadora, casi esclava, del *natural*, como á diario se nos ofrece. El mismo radical contraste observará entre los dos retratos ecuestres más hermosos que el arte ha producido: el *Carlos V* de Tiziano y el *Felipe IV* de Velázquez, uno y otro en el Prado. Y ese es precisamente el distinto espíritu que está encarnado en los apóstoles de la Academia de Venecia y los de Santo Domingo de Toledo.

Concebimos como reales los primeros, no son falsos ni afectados, viven de verdad, pero son difíciles de encontrar; son escogidos, son tipos de algo, viven en nuestra idea; los segundos existen realmente, los vemos de continuo á nuestro alrededor, los llamamos por sus nombres, hablamos con ellos, no se necesita buscarlos ni escogerlos, son los que son, sin ser tipos de nada. Hacer vivir con intensidad á unos y á otros es todo el problema. Y si queremos percibir la diferencia entre ambos aspectos del arte, y cómo se acentúa la nota realista, iniciada ya desde antes, en la primera obra española del Greco, basta comparar aquellos dos grupos del cuadro de los *Mercaderes* y de la *Asunción*, entre los que tanta analogía hemos hallado. Reales son los personajes de aquél, tan reales y vivos como los de éste, pero están concebidos y tratados al modo idealista. Son figuras selectas, excepcionales, que piensan y sienten algo trascendental, que hablan como Sócrates y Alcibiades en la *Escuela de Atenas*. Los de Toledo están más cerca de nosotros, tenemos más intimidad con ellos, se conducen y conversan como todos los mortales. No se concibe á Hals ni á Van der Helst brotando de los primeros; pero se comprende á Velázquez naciendo de los segundos.

Sin embargo, este realismo del Greco, que veremos acentuarse paso á paso, es sólo relativo. En la mayor parte de la obra de Santo Domingo domina todavía la manera idealista italiana, cuyos vestigios no desaparecerán nunca por completo de los cuadros del pintor. Abandonará pronto los tipos italianos, lo poco que su enérgica individualidad soportara de fórmulas venecianas y romanas; se inspirará en otro ambiente más real y naturalista; bajará, si se quiere, exteriormente el tono de sus concepciones; pero, en el fondo, no perderá jamás, en medio de su realismo, el espíritu levantado y poético, fruto del medio superior en que se educó, y conservará eternamente en sus obras el sello ideal, producto sólo de aquella gran cultura humanista del Renacimiento, cuyos últimos destellos todavía alcanzó el Greco.

Una de sus características consiste en esta ponderación y equilibrio, que acierta á dar á aquellas dos tendencias, y que conserva siempre. Los altares del monasterio toledano ofrecen ya ejemplos, no sólo de este hecho, sino de otros contrastes, que, pronunciándose más cada día, lo acompañan también durante toda su carrera. Merece citarse la alternativa de justa medida y de extravagante singularidad, que le distinguirá constantemente, al tratar el asun-

to y las figuras, dentro de su extraordinaria potencia para darles vida, y de su acentuada personalidad innovadora. Y asimismo, por lo que hace al colorido, la oscilación entre diversas entonaciones más ó menos armónicas, en que indica anhelos de hallar algo nuevo; pero moviéndose siempre, con diferente intensidad, dentro de la gama de los colores fríos.

La «Trinidad».—La composición más importante, después de la central, en el altar mayor de Santo Domingo, y que tampoco se halla en el sitio para que fué pintada, es la del ático. La circunstancia de ser también original del Greco, y no copia, el lienzo que hoy aparece en su lugar, ha hecho que pasara hasta ahora inadvertido el cambio. Pero la obra que el artista hizo para lo alto del retablo es sin duda la *Trinidad*, que hoy figura en el Prado (lámina 18) (1). Varias razones llevan á pensarlo así. La primera es la cita fidedigna de Ponz (t. I, pág. 165), y de Ceán (t. V, pág. 10), que describen en aquel sitio, no la *Adoración de los*

---

(1) Así lo hizo observar ya en sus conferencias del Ateneo de Madrid, en 1900, el profesor de Historia de las Bellas Artes en la Universidad central, mi amigo D. Elías Tormo. *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*, pág. 181.

Pastores, que hoy existe, sino *Cristo muerto en los brazos del Padre Eterno con muchos ángeles de rodillas*, es decir, la composición del Museo, sin que sea verosímil la posible confusión entre ambos asuntos.

La segunda consiste, en que este último cuadro pertenece, en todos sus elementos, al estilo de los restantes de Santo Domingo, es decir, á la primera manera del Greco en España. El Cristo muerto es el mismo modelo que el Resucitado del altar lateral de la derecha; iguales son también los ángeles y dispuestos del mismo modo, aunque con distinta expresión que los de la Virgen; y la composición, sobria, clara, y de dimensiones apropiadas á la distancia á que debía contemplarse; mientras que la *Adoración de Pastores,* siendo uno de los ejemplares más característicos de su último tiempo, es evidente que no pudo colocarse en aquel sitio á la vez que los otros.

En tercer lugar, el mismo Ponz (t. I, página 166), escribe, hablando de este templo que, «en una capilla que hay enfrente de la puerta de la Iglesia, se ve también un cuadro grande del Greco con el *Nacimiento del Señor*, del cual, añade, tengo una estampa, pero no es comparable con los que hizo para el altar

mayor»; cuadro, que hoy no existe en la capilla indicada, y que no puede ser otro, por su asunto y época, que el que ahora ocupa el ático. Que no ha sido hecho para aquellas dimensiones, y sí amoldado allí posteriormente, lo prueba el ver la cabeza de un ángel rasando con el borde superior del marco, que corta por completo los brazos de otro; siendo esto producido, sin duda, por la necesidad de levantar la composición, para que el escudo de la *Santa Faz* no ocultase la parte inferior de la misma, que es precisamènte á lo que responde con discreción el gran espacio de nubes que queda en el cuadro de la *Trinidad* á los pies de Cristo.

Esto sobra para probar nuestro aserto, pero, además, ¿cómo puede ser verosímil que el Greco, al componer á la vez, en 1576, sus tres altares, repitiera, en dos de ellos, el mismo asunto? Y, habiendo pertenecido la *Trinidad* á D. Valeriano Salvatierra, arquitecto de la Catedral de Toledo, mediador (1) entre la comunidad y el Infante D. Sebastián para adquirir la *Asunción*, ¿no es más que pro-

(1) Debo esta noticia á su nieto el profesor de Historia en la Universidad de Madrid, mi amigo D. Fernando Brieva y Salvatierra.

bable, que, hacia aquel mismo tiempo, si no á la vez, se sustituyera también la *Trinidad* del ático por la *Adoración de Pastores*, que había en la capilla? Finalmente, las dimensiones del cuadro del Museo convienen con el hueco.

Ofrécenos el Greco en esta obra, llena de majestad y poesía, así como en el inspirado *San Juan Evangelista,* que ocupa el medio punto de la derecha, en el retablo, la honda huella de su educación romana é influjo de Miguel Angel. Dijérase que ha querido unir en su primera labor española, así como en el cuadro de Yarborough los retratos, las señales del influjo de sus dos maestros. Dedicada la *Asunción* á Tiziano, ó inspirada en él, la *Trinidad* y el *Evangelista* proceden del Buonarroti; y, aunque originales como aquélla y personalísimos, lo recuerdan en el fondo y en la forma mucho más que la *Asuncion* á Tiziano. Y es que el genio del Greco, compadecíase mejor con el arte intenso y violento del florentino, que con la suave placidez del veneciano. Del realismo que asoma en los apóstoles, no hay nada en la *Trinidad*, como no sea el delicioso ramillete de cabecitas, en que descansan los pies de Cristo, análogas á las que Velázquez puso más tarde en su *Coronación de la Virgen* (núm. 1.056 del Prado). El ambiente veneciano tampoco domi-

na. Las figuras son más épicas, que dramáticas; y el Padre, el Hijo y los ángeles, lo que rebosan es grandeza, majestad austera, intensa, pero serena, emoción y, sobre todo ello, ese hondo pensar y enérgica potencia cerebral que fluyen de los tipos de Miguel Angel, y que sólo otro espíritu varonil como el suyo, descontentadizo como él probablemente, y nutrido asimismo de cultura helénica y bíblica, podía permitirse interpretar con acierto. Si el estudioso compara la *Trinidad* del Greco con otras composiciones análogas de pintores que con él tuvieron relación artística, tales como la *Piedad*, de Julio Clovio, en la Galería Pitti, la *Trinidad*, de Tintoretto, en el Museo de los Gremios de Glasgow, y los *Angeles sosteniendo el Cuerpo de Cristo*, de Miguel Angel, en la Galería Nacional (lám. 19), encontrará que la obra española guarda más íntima relación con la de Londres que con las otras dos. El impecable escultórico desnudo de Cristo, mezcla, en fondo y forma, de clásico y cristiano, construído, por esta vez, sin alargamiento, y con amplitud, firmeza y corrección intachables, recuerda más que nada el espíritu y la factura del autor de la *Notte*.

Sin embargo, la inspiración directa para la *Trinidad* le viene al Greco por otro camino

para él menos trillado, pues procede de Alberto Durero. Lejano estaba ya al cretense, pero no importa, porque circulaban sus estampas como los dibujos de Miguel Angel, y en una de aquellas, grabada en madera (lám. 19), la señalada en Bartsch con el número 122 (1) y que representa el mismo asunto de la *Trinidad*, halló el Greco dada la fórmula para la composición que nos ocupa. Fácil es observarlo. Suprime nuestro pintor los instrumentos de la pasión en las manos de los ángeles; convierte los cuatro vientos, que soplan furiosamente, en tranquilas y graciosas cabezas de serafines, agrupadas á los pies de Cristo; imprime desusado aspecto bíblico—en consonancia con la singular originalidad de su temperamento—á la usual tiara del Padre Eterno; abundando

---

(1) «La sainte Trinité. Dieu le père soutenant le corps de Jesus Christ. Aux deux côtés sont en l'air plusieurs anges qui portent les instrumens de la passion. Au milieu d'en bas est une tablette avec le chiffre et l'année 1511. Hauteur: 14 p. 7 lig. Largeur: 10 p. 8 lig.» *Le Peintre graveur* par Adam Bartsch. Septième volume. A Vienne, 1808, pags. 141 y 142.—De esta estampa hay dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid, y del mejor de ellos se ha sacado la ilustración para este libro.—Viene además reproducida con el número 260, H. 0,392, B. 0,284, en *Dürer. Des meisters Gemälde Kupferstiche und Holzschnitte in 447 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung* von Dr. Valentin Scherer. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1904.

en el mismo carácter, introduce aquellas dos cabecitas de ángeles, á modo de alfileres ó de clavos romanos, para recoger el manto del Dios Padre; mueve el brazo derecho del Hijo, con afectado miguelangelismo, á compás del de la estatua de Lorenzo de Médicis; é imprime, claro está, á toda la composición su inconfundible sello personal, más armónico, por cierto, de lo que á primera vista puede pensarse, con el genio artístico, igualmente libre, masculino, violento y un tanto atrabiliario, del famoso autor del grabado, que le sirve de pauta. Pero todas estas novedades, que llegan á cambiar el espíritu de la obra dándole valor original, no impiden reconocer la fidelidad con que se ha respetado el modelo. Era este un *patrón* como tantos otros, que en todas las épocas se han ido sucediendo; y no sería difícil hallar su filiación antes de Durero, de igual suerte que se ve su continuidad en el Museo del Prado y frente al mismo lienzo del Greco, en la *Trinidad* de Ribera.

«San Juan Evangelista».—El anciano San Juan, por su dignidad y noble elevación es, en este ciclo de figuras de grandeza profética, tal vez la más sugestiva, sentida y emocionante (lámina 20). También su barba recuerda la del

Moisés, y el apóstol se halla tan real y profundamente abismado en la lectura como el *Zacarías* del techo de la Sixtina. En la Sala de estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, se conserva un buen dibujo de esta misma figura, acaso el único auténtico que conocemos del pintor (lámina 21). Tiene al lado izquierdo de sus pies el águila, lo que acredita la atribución que damos al personaje, que, Sampere y Justi califican de San Pablo. ¡Qué extraño contraste ofrecen, en una misma obra, este grandioso evangelista de Patmos, tan impregnado de espíritu bíblico, y aquella realista cabeza de muchacho, que se asoma tras de las nubes entre los ángeles y el manto de la Virgen, á contemplar la escena de los apóstoles en el cuadro central, y cuánto ayuda á comprender al Greco!

«**San Juan Bautista**».—No es menos íntima y poética que la del autor del Apocalipsis la figura desnuda del *Bautista*, que con aquél forma juego en el medio punto de la izquierda; pero no obedece ya al mismo influjo romano que las anteriores (lám. 22). Y no es tampoco menos chocante que el contraste que acabamos de establecer, el que ofrece su cuerpo descarnado con la plenitud de formas

del Cristo de la *Trinidad*. Su dibujo es tan correcto como el de éste, aunque la expresión de su esqueleto sea ya otra, y dentro de sus proporciones alargadas, como las de su compañero el evangelista, es, como él, justo y medido, sin el menor asomo de aquella frecuente extravagancia que le distingue al dibujar los músculos. El escuálido Precursor lo es también, en la obra del Greco, de su acentuada manera española; de aquellos tipos de realista misticismo, de expresión serena y á la vez penetrante y acerada, arrancados en sus formas y actitudes al mundo que le rodeaba, y sin el menor dejo de italianismo clásico.

«**San Benito**» y «**San Bernardo**».—Así debieron ser también los originales del *San Benito*, y del *San Bernardo*, que ocupaban los rectángulos sobre los medios puntos, ya que los existentes son, por desgracia, unas medianas copias. Probablemente, aquellos desaparecerían del retablo á la vez que los otros lienzos; y me afirma en esta idea el considerar que del infante Don Sebastián proceden, tanto el *San Benito* que en la familia de aquél se conservaba, como el admirable *San Bernardo* que, perteneciente á esta primera época española, he tenido la

fortuna de ver en París en la colección del señor Cheramy, entusiasta admirador del Greco.

Los fundadores son dos tipos finos, agudos, llenos de vida; dos retratos, que con el hábito blanco y con el negro ocupaban aquel sitio, á pesar de la rivalidad de sus respectivas órdenes, en atención á haber sido benedictinas las monjas, cuando fundó el convento Alfonso VI, á fines del siglo XI, y haber cambiado, más tarde, su primitiva regla por la del Cister.

La «Santa Faz».— En el escudo, sostenido por dos elegantes niños—cuyo estilo acusa también la mano del Greco—, y que, rompiendo el frontón, rompe, á la vez, tan discretamente la excesiva altura del altar, se halla el sétimo y último cuadro de éste: la *Santa Faz*, sobre el sudario. Semblante tranquilo y sereno, fuera de todo expresivo convencionalismo, y en que no aparece la menor huella de cansancio, ni de dolor, ni de amargura. Le dan sólo carácter la cabellera larga, el lienzo blanco y el sitio que ocupa; y es motivo que, con ó sin la Verónica, frecuentemente ha repetido el Greco.

¿No es interesante ver á los pies de la *Tri-*

nidad, inspirada en Durero, este *Sudario* sostenido por dos ángeles, para quien recuerde que el maestro de Nuremberg trató también el mismo asunto en otra de sus más conocidas estampas grabadas en cobre? (1) Semejante conjunción de ambas obras en el retablo de Santo Domingo—indicando aproximaciones entre uno y otro pintor, que no será la última vez que notemos—nos suscitan la idea de que si el Greco hubiera continuado ofreciéndonos los retratos de sus grandes maestros, no habría tardado mucho en incluir entre ellos el del famoso jefe de la escuela germánica.

«**Adoración de Pastores**».—El carácter de intimidad naturalista pronúnciase aún más que en el grupo de los apóstoles, en la *Adoración de Pastores*, que ocupa el altar lateral del Evangelio (lám. 23). La Virgen, que en la *Asunción* tiene todavía algo de solemne, es

---

(1) Bartsch, l., c. t. VII, págs. 47 y 48. «Num. 25. La face de Jesus Christ. Deux anges en l'air soutenant un drap sur lequel la face de Jesus Christ est imprimée. L'ange á la gauche de l'estampe tient le drap de ses deux mains, l'autre n'y employe que sa main droit, faisant un gest de l'autre. L'année 1513 et le monogramme de Durer sont marqués au milieu du bas de l'estampe. Largeur: 5 p. 1 lig. Hauteur: 3 p. 8 lig.» Reproducido en Scherer, l. c. con el núm. 129. H. 0,102, B. 0,140.

aquí sólo una dama de aquel tiempo, fina, sí, «distinguida», pero familiar, sencilla, que adora al recién nacido tiernamente, sin que en su cara ni en su actitud se note ningún trascendentalismo. En la de San José parece éste iniciarse, pero se pierde al punto, ante su aspecto de caballero español, cuya fisonomía recuerda mucho la del famoso toledano Antonio de Covarrubias; y de los pastores no hay que hablar. Por su tipo enteramente naturalista, por su expresión y hasta por su indumentaria —aunque no sea este pormenor el más importante—: ya vestidos por completo, como el viejo de rodillas, ya á medio vestir, como el que le sigue, con aquella pierna desnuda, cuyo patrón veremos repetirse hasta los últimos cuadros del pintor, y donde, á pesar del dibujo y la sólida construcción, se inicia ya la extravagancia, todos pertenecen á la más viva realidad, y convertirían la composición en escena de género, si no quedaran todavía en ella vestigios claros de la permanencia del artista en Roma. Y no son, por cierto, los encantadores angelitos que, en lo alto, dejan ver solamente sus mórbidos cuerpos, dibujados en raros escorzos, ocultando todos sus cabezas en la fulgurante explosión del resplandor celeste, y sosteniendo la filacteria con la escritura en

griego del versículo 14, cap. 2.° de S. Lucas
Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, καὶ ἐπί γῆς εἰρήνη, εν ἀνδρώποις εὐδοκία (1):
porque ellos indican, más bien, una de tantas anticipaciones del ambiente moderno, que surgen por doquiera en la obra del Greco. Ni tampoco lo es el Isaías, de medio cuerpo, que con el cirio y el libro de las profecías en la mano, acompaña la escena; pues, á pesar de su luenga barba y cara respetable—tal vez el mismo modelo que sirvió para el *Evangelista*—ha perdido bastante de su trascendental aspecto bíblico. La nota épica está aquí en los dos gallardos y misteriosos mancebos, que, de pie, sobre el umbral, erguidos, cubiertos con sus mantos y envueltos en la penumbra, se miran graves y silenciosos y parecen guardar la puerta como clásicos genios tutelares.

La «Resurrección».—Ninguno de estos motivos de carácter heroico hay en el altar colateral de la epístola; como no sea la expresión de piedad y serena tristeza del Cristo, tan ajena al aspecto de radiante gloria, con que se acostumbra á representar al Resucitado (lámina 24). Su desnudo y su semblante no tie-

(1) «Gloria á Dios en las alturas y paz en la tierra á los hombres de buena voluntad».

nen ya el acento escultórico, que en la *Trinidad* del Museo del Prado. Los soldados son tipos comunes, realistas, como los pastores de la adoración; y, como en éstos, vemos acentuarse en ellos la exageración muscular de sus desnudos y aparecer el gusto por los escorzos difíciles, violentos, pero llenos de expresión y de vida, hechos fácil y libremente, sin vacilación, con perfecto dominio del dibujo, y como quien satisface á conciencia una necesidad de su espíritu artístico, sin importarle el público. Y, al lado de estas violentas contorsiones, por si la calma y el ajuste de la *Asunción*, la *Trinidad*, el *Evangelista*, el *Bautista* y el mismo *Cristo resucitado* no fueran bastante á mostrar lo que en esa dirección le era posible, aparece aquella media figura del donante, el primero de sus penetrantes retratos españoles, tan justo en dibujo y colorido, tan lleno de serena emoción, de vida intensa, de realista poesía. Quién sabe si al querer D. Diego de Castilla perpetuarse con las blancas vestiduras sacerdotales, que corresponden á la fiesta representada en el cuadro, pensó en algo semejante á aquel tierno humorismo del místico Maestro Juan de Ávila, cuando, á punto de expirar, recomendaba á sus amigos que dijeran de resurrección la misa de aquel día.

Resumen.—Á juzgar especialmente por la gradación de mayor á menor italianismo, por el pronunciamiento cada vez más acentuado de los rasgos que constituyen el estilo ulterior del Greco, y por la entonación general del colorido, es probable que los ocho cuadros de los altares de Santo Domingo se ejecutaran aproximadamente en el mismo orden en que han sido expuestos. Son obras de artista original, que trabaja por su cuenta y con sus propias ideas. En todas se observa la nota personalísima del autor, y además, la ponderación entre los conceptos y fórmulas tradicionales de Venecia y Roma juntamente con el nuevo fondo y forma realistas. En tal respecto, puede decirse que el primero de aquellos dos elementos prepondera en la *Trinidad* y en el *Evangelista*, y el segundo, en las restantes composiciones; siendo la *Asunción* el cuadro que ofrece más compensados y medidos uno y otro. Rasgo que le da un valor típico sobre todos los demás, para la estimación de la obra entera; aparte de la superior importancia que le distingue por la riqueza de composición, esmero en la ejecución y hasta por sus dimensiones: todo lo que justifica el sitio preeminente á que fué destinado. Y como si hubiera querido significar que poseía realmente esta

especie de carácter sintético, en él pone el Greco su firma, de modo bien ostensible y en distinta forma, por cierto, que lo ha hecho hasta aquí. Aquel cartel blanco, pegado con cera roja al borde del infolio, que sostiene el apóstol de rodillas y que, con variantes, repetirá más tarde, aparece ahora por vez primera con dos líneas (lám. 2), donde se ve que ha abandonado por las cursivas las letras mayúsculas de sus firmas italianas; que ha sustituído el ἐποίει *(hizo)*, por la fórmula ὁ δέιξας *(el que representó)*, no empleada jamás en adelante, y que añade en cifras griegas también la fecha de 1577, circunstancia repetida tan sólo en otro caso.

«Anunciación».—«Piedad».—«San Sebastián».—Al calor de la obra inicial de Santo Domingo, otros cuadros debieron surgir en el taller del Greco. Entre los que conozco, tres especialmente me atrevería á clasificar en este punto. La *Anunciación* (núm. 2.124 *a)* del Museo del Prado (lám. 9); la *Piedad*, que posee, en Madrid, D. Luis Navas (lám. 25), y el tan hermoso cuanto desconocido *San Sebastián* de la catedral de Palencia (lám. 26). Todos ellos, por su concepción, espíritu, técnica y modelos, á ningún otro período corresponden mejor

que al de los primeros días del Greco en España, y con nada se enlazan más estrechamente que con los altares del monasterio Toledano.

La pequeña *Anunciación*, en tabla, es un singular ejemplo de cómo aplica el Greco su amplio estilo y su técnica á la miniatura. Con él se despide, acaso, de las alegres y vistosas perspectivas venecianas, á pesar de las cuales, la escena no es plácida ni risueña, sino severa. De austeridad, como en los lienzos de Santo Domingo, más que de gracia, está lleno el ambiente que respiran la Virgen y el Angel.

La *Piedad* es un trozo lleno de intenso dramatismo, concebido y ejecutado según la corriente heroica; con la misma áspera Virgen que en la *Anunciación*, pero desgarradora; los mismo ángeles y el mismo Cristo que en la *Trinidad*, pero más trágicos; la misma tonalidad de color que en uno y otro cuadro, pero con más tornasoles carminosos; y con una ejecución más febril, mucho menos cuidada.

El *San Sebastián*, por el contrario, es placentero. Sereno é indiferente al doloroso martirio, pertenece ya por su expresión á la corriente familiar más que á la clásica, no obstante la plenitud de formas que conserva de su hermoso desnudo, trasformadas en delicuescente

espiritualidad, cuando, en época muy avanzada, vuelve á tratar el mismo asunto (lám. 91).

Si con la *Anunciación* se despidió el Greco de palacios y pórticos, con la *Piedad* lo hace de las resonancias romanistas; y con el *San Sebastián,* de toda otra naturaleza y campo abierto que no sean los de Toledo—reducidos por él en adelante á poco más de un puro símbolo—así como de sus primitivas firmas en caracteres mayúsculos. Por señales de despedida pudieran tomarse la amplitud del deleitoso paisaje y el gran tamaño de las letras con que el cuadro se halla firmado, cosas ambas excepcionales, hasta ahora, en la obra del Greco.

CAPÍTULO V

EL ESPOLIO

Su enlace.—No es en ninguno de los cuadros de Santo Domingo donde se establece con más rigor la relación entre las últimas producciones italianas y las primeras españolas del Greco, sino en otra obra, superior á todas las anteriores y más conocida y celebrada que ellas, por el sitio para que fué hecha y en que todavía se la contempla. Es ésta el *Despojo de las vestiduras de Cristo sobre el Calvario*, ó como más lacónica y familiarmente se la designa por todos en España, desde la época en que fué pintada, el *Espolio;* y ocupa el altar mayor, en la Sacristía de la catedral de Toledo (lám. 27). Con él se llega á uno de los momentos capitales en la producción del artista; para muchos, al culminante; para todos,

al de expresión de mayor sublimidad y grandeza poética...

¿Aguardó el Cabildo para encomendarle el trabajo á ver terminada la *Asunción* de Santo Domingo? Es de presumir: de un lado, porque desearía conocer hasta qué punto era digno de semejante honor aquel extranjero; y de otro, porque la *Asunción* está fechada, como hemos visto, en 1577, y en ese mismo año se le hace el encargo del *Espolio*, tal vez el 2 de Julio, pues en tal fecha aparece el Greco recibiendo la primera cantidad—cuatrocientos reales—á cuenta del cuadro, como solía ser costumbre en los contratos de la época. Lo probable es que, en aquellos días, sólo el cuadro central de los altares de Santo Domingo estuviese acabado; y siendo éste, no sólo el más importante y perfecto, sino el más fácilmente comprensible, adecuado al gusto general por su equilibrio y medida y á propósito para fijar la atención y ser admirado del público, pues ninguna disonancia había en él todavía que pudiese escandalizar, natural es suponer que la *Asunción* abrió al Greco las puertas de la Catedral, cosa fácil además, contando con el patrocinio del deán D. Diego de Castilla, para quien trabajaba en Santo Domingo. Así que, el *Espolio*, inmediatamente posterior á la *Asunción*, es con-

temporáneo de todas las restantes composiciones del convento, cuyas obras no se terminaron hasta el 22 de Setiembre de 1579, en cuya fecha el cuadro de la catedral estaba entregado.

Por esto no es extraño ver cómo persisten también en el *Espolio*, con más claridad que en los lienzos de Santo Domingo, no sólo ciertos tipos y elementos de composición de los cuadros italianos del pintor, sino lo que en aquéllos no se observa: una continuidad más estrecha en el asunto y en el modo de tratarlo. Abandonando los motivos de sencilla devoción, el *Espolio* vuelve al tema enérgico de la vida de Cristo. Y no en momento puramente místico y contemplativo, como en la *Trinidad;* ni de tranquila y serena belleza, como en la *Adoración de Pastores;* ni de heroismo triunfante, como en la *Resurrección;* no en escena del Cristo como Dios; sino, al contrario, del Cristo como hombre, en medio de la vida, y víctima inocente ahora de las pasiones humanas, como le vimos antes sembrando el bien en la *Curación del Ciego*, y luchando contra las miserias egoístas en los *Mercaderes*. De aquí, el enlace natural del *Espolio* con las composiciones italianas del Greco.

Proceso de concentración.—Las tres obedecen al mismo género de inspiración: en las tres aparece, como primer factor, el interés humano, y puede observarse lo que aumenta, de una á otra, el sentimiento dramático. Hasta el héroe, uno y el mismo en todas á través de los varios modelos, conserva en lo esencial el tipo con que, desde la primera, fué concebido. Aquel proceso de concentración de todos los elementos, secundarios y principales, antes dispersos, hacia una sola acción alrededor del protagonista, proceso que vimos acentuarse desde el cuadro de Dresde al de Parma, de éste al de Yarborough y al de Beruete, culmina en el *Espolio*. Y tan pronunciadamente llega á realizarse, que fué motivo para que el Cabildo pretendiera, con argumentos teológicos, hacer al pintor modificar su obra. La forma apaisada, que le fué grata en su época italiana, hasta para el retrato, desaparece aquí, como en los altares de Santo Domingo; y el alto lienzo le sirve para destacar vigorosamente en su centro la grandiosa figura del Salvador, que parece llenar todo el cuadro, del mismo modo que ella, desde el primer momento, y con fuerza incontrastable embarga por entero el ánimo del que lo contempla. Ya no hay los grupos separados de

Dresde y Parma, ni los cercanos de Yarborough, ni los unidos del cuadro de Madrid ó de la *Asunción;* ya no aparece más que un solo apretado montón de rudas cabezas, con pasmosa individualidad, de rasgos duros y aspecto sombrío, y que, coronadas de lanzas y alabardas, sirven de inmediato y oscuro fondo al claro, piadoso y celestial semblante de Cristo.

Fiel todavía á su tradición veneciana, lejos de prescindir de los episodios, introduce dos en primer término, pero no esparcidos, como antes, en plazas y en pórticos, sino apiñados, cerrando la escena y sin dejar más espacio libre que el necesario para los pies de Jesús. Á un lado, el brutal sayón que, con fuerza y realismo vivientes, barrena la cruz, para abrir los agujeros; al otro, las tres dulces Marías, que melancólicamente lo contemplan. Motivo antiguo, el del hombre, trasladado aquí íntegro, como puede observarse, desde el cuadro de los *Mercaderes* de Madrid, y que, con sólo variarle el ritmo, al modo que hace Beethoven con sus temas, adquiere novedad y frescura; original, el de las Mujeres, nota de gracia y belleza femenina, que sustituye ahora á la esbelta joven de aquella misma obra, y cuya tierna representación y suave encanto forman vivo contraste con la cruel labor á que,

con tan bárbaro ahinco, el verdugo se entrega. Y, sin embargo, á pesar del atractivo de tales figuras y del que despierta el misterioso caballero, que, descubierta la cabeza y con armadura del siglo XVI, ocupa el primer sitio á la derecha de Jesús y mira al espectador—sin que parezca tomar en serio el oficio de capitán que representa—es tan perfecta la unidad de composición en este cuadro, que todo el interés lo absorbe la figura de Cristo.

Composición.—El pintor supo calcular este efecto con gran arte, disponiendo la composición casi en círculo alrededor de Jesús, que aparece realmente envuelto por las demás figuras como en una aureola. Las masas no están, á semejanza de sus cuadros anteriores, únicamente á derecha é izquierda; se hallan también en el fondo, para que sobre ellas descanse y se destaque el protagonista; lo perfilan por ambos lados, desde la cabeza á los pies, sin ocultar nada de su contorno, y todavía avanzan al primer término, para cerrar, por completo, la escena, haciendo que el Salvador ocupe así el centro del grupo que lo cerca, y adquiera, por contraste, aun más relieve. Todo se halla medio oculto ó rebajado en el *Espolio*, para que resalte una de las

dos solas figuras enteras del cuadro: la de Cristo. Al mismo fin concurren el colorido y el claro oscuro: pues el semblante iluminado de Jesús y la mancha roja de su túnica, forman el contraste más vigoroso y llamativo con las sombrías caras de los sayones y con la entonación gris, cercana al acero de la armadura, que domina en el fondo del cuadro. Y dentro de este general, abundan los contrastes especiales: las Marías, y el sayón que se inclina sobre la cruz; el caballero armado, y el hombre que lleva la cuerda y pone su mano en la túnica del Salvador; el celestial semblante de éste, y las dos cabezas que, á derecha é izquierda, se le aproximan.

Proceso realista.—Si se compara con los *Mercaderes* de Madrid el *Espolio*, se verá, á pesar de su estrecho y mutuo enlace, la evolución que experimenta el autor entre uno y otro cuadro. Ambos obedecen á la misma concepción y en idéntico molde se han fundido; pero el acento del segundo es más enérgico que el del primero; la emoción que produce, más profunda, y el carácter de toda la obra, más inspirado en la observación inmediata de la realidad. Los tipos ideales, que allí predominan, son aquí de pronunciado na-

turalismo; el que se inclina á recoger la caja es el mismo que se baja á abrir los agujeros de la cruz, pero ahora con más fuerza y aliento; la elegante y graciosa figurita de pie se sustituye por las tres Marías, cuyo sentimiento es más íntimo, más moderno y humano; y el Cristo, en fin, á pesar del cambio de modelo, fiel trasunto del de los *Mercaderes*, en cuanto á su figura, á su actitud, á su vestido y hasta al ademán de su mano izquierda, experimenta en todo su ser el mismo cambio hacia el natural que los otros personajes, y adquiere en el *Espolio*, con la robustez de formas, rayana en lo atlético, un aspecto de divinidad más humana.

Y para que nada falte, la misma trasformación sufre el ambiente. La escena del *Espolio* es también solo humana. Hombres y mujeres llenan todo el espacio; y la naturaleza no tiene más representación que la estrecha zona de cielo nuboso que apenas se advierte á través de lanzas y cimeras y el preciso palmo de tierra que Cristo pisa. Nada hay que indique el lugar, el cual se caracteriza por la acción misma. Diríase que, preocupado en intensificarla, elimina el pintor el escenario para concentrar más poderosamente toda la atención sobre el protagonista, único personaje de que

se sirve, en contraste con el coro que le acompaña; semejante en esta sobriedad á la antigua tragedia griega. Y algo de trágico sublime sentimos que pasa por aquella víctima, por aquel sobrio y grandioso Nazareno, que, con la mano al pecho—la eterna mano del Greco, más expresiva aquí que nunca, aislada, destacándose luminosa sobre un fondo rojo, convertida audazmente en centro de atracción de las miradas y en rival del semblante—eleva al cielo, triste y tranquilo, sus resignados ojos, donde brillan dos lágrimas de piedad para los hombres. El contemplador espera que entreabra los labios, y caiga de ellos el «Padre, perdónalos», que inunda é ilumina ya su rostro.

Proceso español.—El *Espolio*, heredero legítimo de la tradición italiana del Greco, y punto culminante del elemento dramático, que no vuelve á tratar el artista, no es, como vemos, otro cuadro más, superior ó inferior al de los *Mercaderes* de Madrid, pero en su mismo género. Representa un factor nuevo, observado también en los altares de Santo Domingo. Acento más enérgico, emoción más íntima y familiar, espíritu más impregnado de la realidad, tipos más naturalistas, otro am-

biente local, en suma, que deberá llamarse español, puesto que aquí aparece, y que hace inconfundibles ambas obras, como lo son ambos momentos en la labor del maestro. Los *Mercaderes* de Madrid quedan siendo la producción más personal y perfecta del Greco italiano; en tanto que el *Espolio*, á pesar de su potencia ideal, se halla penetrado hondamente de un naturalismo que falta en aquella, y que le da carta de ciudadanía en otra patria. Esta distancia que separa al Greco español del italiano, le aleja con más razón del Tintoretto. Todavía se nota la herencia; pero ya muy amortiguada como puede observarlo el estudioso que compare el *Espolio* con el cuadro del maestro veneciano que más se le parece: el *Cristo ante Pilatos*, de la Scuola di San Rocco.

Bien se comprende que Justi *(Z. f. B. K.* pág. 214) pueda llamar al *Espolio* «la pintura más original del siglo XVI en España»; y añadir que «ninguna la supera en inspiración genial, en riqueza y atractivo del color, en plenitud de carácter, movimiento intensivo, contrastes violentos, vida plástica, encanto del claro oscuro que vibra á través de luces chispeantes, vigorosos acentos personales, intuición melancólica del acontecimiento».

Filiación y origen.—El mismo crítico encuentra en la composición ciertos rasgos anticuados y reminiscencias bizantinas, tales como «la vigorosa posición de frente, en que está vista la escena; las figuras puestas tan simétricamente; la agitación de la multitud apiñada de rostros, cráneos y yelmos; lo unísono del fuerte avance con rigidez militar de esta masa; acordes hieráticos que no dejan de contribuir esencialmente á la impresión del conjunto.» Como puede verse, añade, por ejemplo, en el *Camino del Calvario* (1), donde Cristo marcha delante de la apiñada multitud. Indica, además (*Velázquez*, pág. 77 y *Z. f. B. K.*, pág. 214) que «esta escena aparece, antes de ahora, en un mosaico de la catedral de Monreale, en el que Cristo se halla á la izquierda del contemplador, conducido por dos hombres; á la derecha, el capitán con

(1) Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata* .. Prato, 1829, t. III, lám. 57, núm. 2. El asunto no es *Cristo con la cruz acuestas* (Kreuztragung), como dice Justi, sino el *Prendimiento*. La escena se destaca sobre un muro, terminado á derecha é izquierda por casas con ventanas. En primer término se hallan Jesús y Judas, que le besa. Detrás de ellos, muy simétricamente en forma de pirámide, el grupo de gente, coronado por picas y lanzas. A la izquierda, en el sitio que ocupan las Marías en el *Espolio*, está San Pedro, de rodillas, cortando la oreja á Malco, sentado en el suelo. La impresión total recuerda, en efecto, algo al *Espolio*.

la guardia; en el suelo, un hombre medio arrodillado, que clava las cuñas para afirmar el pie de la cruz; y lleva la inscripción: JESUS CHRISTUS DUCTUS AD CRUCIS PASSIONEM».

También ha sido Justi el primero en devolver al Greco una pequeña réplica del *Espolio*, que, en la Galería Manfrín de Venecia, era en 1874 atribuída á Barocci (lám. 28); suscitando, con este motivo, el problema de si el pintor llevaría la composición, ya hecha, desde Italia á España. Sin el examen directo de la obra, cuyo paradero no me es conocido, difícil es pronunciarse en este punto. Algunas de las variantes que se observan dan á esta réplica, si lo es, un carácter singular entre las demás conocidas del *Espolio*. Es la única en que se halla suprimido el brazo derecho del hombre y la mano con que coge la túnica de Jesús por el cuello, siendo reemplazado por el brazo también derecho del que está detrás del anterior, que lo pone ahora sobre el hombro de Cristo. Variante desgraciada, de menor fuerza expresiva, y que no da clara idea de lo que se trata de representar, es decir, del despojo de la túnica. Ya es chocante que el Greco no la haya vuelto á repetir más en sus réplicas. Pero á esto hay que agregar todavía los siguientes datos. Primero: que, entre todas

aquéllas, los modelos de la de Venecia, incluso los de Jesús y las Marías, son los que difieren más de los usados en el de Toledo, contrarios entre sí hasta en el modo de presentarse; pues en vez de ser angulosos, son suaves y blandos. Segundo: que el grupo de cabezas del fondo está peor compuesto, es más indeciso y menos concentrado, á lo que coadyuva la que se encuentra vuelta de espaldas en el ángulo de la derecha, y que no aparece en el ejemplar toledano, aunque sí en otras réplicas. Tercero: que el partido de paños de la túnica de Jesús, no sólo es más duro en el cuadro de Venecia que en el español, sino que, dentro de una disposición general análoga, es el que se diferencia más del de todas las otras, que siguen en esto también al de la catedral. Y cuarto: la indecisión é insignificancia de todos los rostros, comparados con los de aquél, y con los de otras réplicas, que se acercan al mismo, sobre todo, el de Cristo, tan muelle y femenino, tan pobre de carácter, tan radicalmente falto del vigor y grandeza, que son la nota esencial del de Toledo. Todo ello contribuye á hacer pensar que la composición de Venecia, ejecutada en Italia ó en España, ha debido preceder á la de la catedral, que es donde el autor encontró la fórmula más justa y perfec-

ta, tanto en la disposición como en los tipos, y en el espíritu de la obra, para expresar su idea. En suma, entre el *Espolio* de la Galería Manfrín y el de Toledo, media un proceso análogo al observado entre los *Mercaderes* de Yarborough y los de Beruete. Ahora bien, si, como se pretende (cap. I), el modelo del centurión, en la obra veneciana, fuese el mismo Greco, el cuadro tendría que haberse hecho, según la edad que el pintor representa en él, con bastante posterioridad á los de Parma y Yarborough. Si fué boceto acabado para el de Toledo, tal vez de ahí proceda el dicho vulgar de que el centurión del *Espolio* de la catedral es el retrato del Greco; lo que, en realidad, no parece justificado.

El Sr. Sampere (*Hispania*, pág. 43) pretende que el hecho de ser el centurión del *Espolio* que posee en Sevilla el Sr. Abreu, el mismo modelo, pero más joven, que el de Manfrín, destruye la hipótesis de Justi, de haber sido este último cuadro la primera composición del asunto, engendrada en Italia, y da á entender que siendo el de Sevilla español y anterior al de Venecia, tuvo éste, por tanto, que pintarse también en España. No me parece semejante juicio acertado, por tres razones. La primera, porque la identidad del modelo para ambas

figuras, base de aquella inducción, no existe. A mi parecer, los tipos son distintos (láminas 28 y 30). La segunda, porque la variante de la mano del sayón—que sólo en el *Espolio* de Manfrín se halla colocada sobre el hombro de Cristo, mientras que en todos los demás aparece cogiendo la túnica—lejos de no ser notable, como el Sr. Sampere dice, es, acaso, como ya indiqué, el dato más significativo para presumir que el *Espolio* Manfrín es un primer arreglo poco afortunado, corregido después con acierto y para siempre, pues que no vuelve á repetirse. Y tercera, porque el *Espolio* de Sevilla acusa por su técnica ser posterior al de la Catedral. De la presencia de las Marías, en que también se apoya el señor Sampere para creer que, tanto el de Abreu como el de Manfrín, han precedido al de Toledo, hablaré dentro de poco.

La luz y el color.—Cuando se comparan los cuadros de Santo Domingo y el *Espolio* con los anteriores del Greco, nótase una trasformación en el modo de tratar la luz y el color, análoga á la que hemos visto producirse en el espíritu general de los mismos. Los *Mercaderes* de Madrid también representan, en cuanto al colorido, el grado más perfecto de

italianismo del artista. Las notas personales que, en tal respecto, allí sólo se inician, pronúncianse bruscamente en los lienzos de Toledo, y acrecientan la originalidad del pintor, en este punto, hasta hacerla por completo inconfundible. Queda en ellos, es cierto, y aun en los posteriores permanecerá siempre patente, la procedencia colorista del Greco; pero se acentúan ahora con tal fuerza sus modos de ver individuales, que aparece destacándose sobre el mero discípulo de Tiziano, de Tintoretto y de Veronés, hasta absorberlo, el maestro sustantivo y de innovadora iniciativa, quien, compenetrándose con el nuevo medio castellano donde vive, acierta á traducirlo con intensa verdad en fondo y forma.

Acentúa el Greco vigorosamente, desde sus primeros cuadros toledanos, el tono *frío*, que originariamente le ha sido predilecto, y tuvo el valor de pintar como veía, cuando en todas partes se pintaba con entonaciones *calientes*. Abandona la serie de las tintas rojas y doradas, base de la coloración veneciana, y adopta principalmente la serie del azul y del carmín, inundando, á veces, sus obras de los grises cenicientos, que le han de ser cada día más gratos, y que, convertidos luego en argentinos por Velázquez, anticipan uno de los

aspectos del arte moderno. Dentro de esta nota general, que es la predominante, hallamos en sus lienzos tonalidades claras, llenas de luz, y frías; violentos contrastes entre las grandes masas de color puro, intenso, audaz, sin moderaciones convencionales, hasta crudo, y las medias tintas delicadas, aunque siempre igualmente intensas y luminosas; predilección por el carmín y el violeta, tanto en los paños, como al tratar la trasparencia del desnudo, sobre todo en las partes blandas: orejas, labios y párpados; influjo de unos colores en otros por aproximaciones y reflejos; luces frías también y pálidas, pero arrojadas con vigor y siempre buscando otros efectos más ricos y más modernos que los consagrados en los moldes clásicos. Y todo ello, empleado con mayor ó menor predominio de unos ú otros rasgos; ora con mucho, ora con poco, ó con ningún acento; á veces opuestamente, aún en obras de una misma época, según el peculiar contradictorio carácter de acierto y desafuero, de calma y precipitación, de armonía y desequilibrio, que acompaña siempre al artista.

Así, mientras en la *Asunción* y en la *Trinidad* dominan las grandes manchas claras y limpias de amarillos, azules, blancos y carmines pálidos, alternando con las medias tintas,

inundadas de tornasoles y reflejos, que hacen oscilar el recuerdo entre los primitivos venecianos y los agrios ensayos modernos, pronúncianse los grises en los restantes cuadros de Santo Domingo, suavemente en unos, como el *Evangelista*, invadiéndolo todo en otros, como el *Bautista*, que, á juzgar por este carácter, y según el falso criterio corriente, debería pertenecer á los últimos tiempos del pintor, y sirviendo discreta y moderadamente, en la *Adoración* y en la *Resurrección* para envolver otros juegos de color y de luces, muy en armonía con el espíritu realista, que anima las dos composiciones.

Pero donde llega á su más alta expresión de equilibrio y medida este nuevo sistema es en el *Espolio*. Aquí son perfectos la ponderación y el contraste, entre el ambiente gris acerado del fondo, la extraña y enérgica crudeza, en el primer término, de las masas de amarillo, blanco, azul y violeta, intensamente fríos, á la vez que claros y luminosos, y las luces, frías también, más de luna que de sol, arrojadas con vigor, no difusas. Diríase que el Greco ha pintado el *Espolio* en *tono menor*, como corresponde á la honda emoción dramática del asunto. En tal respecto, es inexplicable que los antiguos lo comparen con Ti-

ziano y más inexplicable todavía que algún moderno, como Lefort (pág. 116), celebre una entonación dorada y caliente, que no existe en el cuadro. Tintas, tonos y luces son del Greco *español* y peculiares suyas. La obra, en vez de cerrar, abre otro ciclo, justo ó extraviado, pero nuevo; y lejos de ser un ejemplar más de pintura veneciana, en cuanto al color, aunque de ella proceda, es una nota original, cuyo acierto podrá discutirse, pero que mira al porvenir y no al pasado. Consciente ó inconscientemente, hay en gran parte de la pintura moderna, sobre todo en la que arranca de Delacroix, tal vez en este maestro mismo más que en ningún otro, cierta nostalgia del colorido del *Espolio*. A la viva expresión realista de toda la obra, y al aspecto de actualidad de las figuras, y aún de pormenores, como el de aquella sugestiva mano escorzada, que, contra todo convencionalismo, asoma entre las cabezas, señalando á Cristo, acompañan en el color notas también modernas; por ejemplo: la intensa inundación de reflejos rojos de la túnica de Jesús en la armadura del caballero, y las sorprendentes tintas azules, que, tras el brazo del sayón de la cruz, vestido de amarillo, aparecen, impregnando el blanco lienzo de su camisa: producto, diríase,

de una prematura y penetrante observación de los contrastes complementarios. Anticipaciones, que no recuerdo haber visto mostrarse, tan clara y conscientemente acentuadas, en ningún otro pintor antes del Greco.

El pleito.—La cuestión litigiosa (*Documentos*, pág. 591 y siguientes), que hubo de suscitarse entre el pintor y el Cabildo de la catedral, con motivo del precio del *Espolio*, añade todavía á este cuadro atractivo romántico, y ofrece interés histórico; porque nos da alguna idea del carácter del Greco, de la estimación que hacía de su obra, y del efecto que ésta debió producir en los artistas locales. Para apreciar el cuadro, según costumbre, nombró la catedral tasadores, en 15 de Junio de 1579, á su arquitecto y escultor Nicolás de Vergara y á su pintor Luis de Velasco; y el Greco, por su parte, á Diego (1) Martínez de Castañeda, escultor, de Toledo, y á Baltasar de Castro Cimbron, pintor, de Murcia. Y, como la discordia hubo de manifestarse pronto, convínose igualmente, el 27 de Junio, en que sería

(1) Los *Documentos* dicen Pero, mas en las escrituras originales, que he consultado en el Archivo de protocolos, se lee Diego.

juez árbitro sin apelación y amigable componedor, Alejo de Montoya, platero contraste de Toledo. El 5 de Julio los tasadores del Greco declaran «que su parescer es que conforme a la grandeza e arte de la escriptura del dicho quadro y ystoria que tiene, que la estimatiua del es tan grande, que no tiene prescio ni estimacion; pero que atendiendo á la miseria de los tiempos y á la calidad que en ellos tienen semejantes obras, se deue dar por el trauajo e ocupacion e yndustria e arte e costa e tiempo gastado novecientos ducados de a trecientos e setenta e cinco marauedis cada ducado, a el dicho dominico.» Los de la Catedral, el 11 de Julio, contestan que «visto la estimacion e prescio excesiuo y fuera de rraçon e término que las partes del dominico dezian»... ellos afirmaban «que vale el dicho lienço como está pintado dos mill e quinientos rreales, con que quite algunas ynpropiedades que tiene, que ofuscan la dicha ystoria y desautorizan al christo, como son tres o cuatro cabeças, questán encima de la del christo y dos çeladas, y ansi mismo las marias y nuestra señora, questán contra el evangelio, porque no se hallaron en el dicho paso». En virtud de lo cual, el día 23, Montoya, el árbitro «auiendo para ello comunicado este nego-

cio con anbas partes y con los dichos tasadores y con otras personas que entienden de la dicha pintura, e de ciencia y conciencia... e vista ser la dicha pintura de las mejores que yo he visto y que si se oviese destimar, considerando sus muchas partes, que tiene de bondad, se podria estimar en tanta cantidad que pocos ó ninguno quisiesen pagarla; pero visto la calidad de los tiempos y lo que de ordinario se paga en castilla por pinturas de grandes artífices...» falla que la catedral «pague al dicho dominico teococopuli (sic) tres mill e quinientos reales» sin que este pueda pedir ninguna otra cosa. Y en cuanto á la impropiedad de las Marías, «rremito la declaracion dello á algunos señores teólogos, á quien toca saber de ello que lo declaren».

Notificada esta sentencia al Greco, en 17 de Agosto, dijo que respondería. Pero la respuesta tardaba, sin duda, y el Cabildo, temeroso de quedarse sin el cuadro, y sin «ciento e cinquenta ducados» que al pintor había entregado á cuenta, y empezando por declarar que estaba dispuesto á concluir de satisfacer el resto, con tal que el Greco enmendase las faltas dichas, pidió en 23 de Setiembre al Alcalde de Toledo que obligase á aquel á cumplir lo que los árbitros habían dispuesto «que las marias que

tiene puestas çerca de la imagen de nuestro S[r]. Jesuchristo las quite e las ponga apartadamente, porque está impropia la dicha pintura si no hace esto, porque conforme a la letura del sacro evangelio do dize questaban ad longe, y se ha de pintar assi y no cerca como están, y otras impropiedades que tiene la dicha pintura, questán declaradas por los arvitros, que se enmienden...» y «porque el dicho dominico tiene rrescibidos ciento y cinquenta ducados para en quenta de la dicha obra y tiene la tabla y pintura en su poder, y es forastero, y la obra que vino á hazer á esta ciudad, que es el rretablo de S.[to] domingo el viejo, le tiene acabado y puesto, como es notorio y no tiene para que estar en esta ciudad ni tiene bienes en ella, mande que se arraygue de fianzas ó entregue la dicha tabla y pintura a mi parte en la dicha santa iglesia, do la aya de acavar de lo que de suso tengo pedido que ha de hazer en la dicha pintura».

Confiesa el Greco ante el Alcalde haber recibido, «mill e quinientos reales» á cuenta del cuadro, no ser de Toledo ni tener allí bienes raíces, y se niega, por no estar obligado á ello, como ya apuntamos en otro lugar, á decir por qué vino á la ciudad, pidiendo copia y traslado de lo dicho, pues no entiende

bien la lengua castellana. Insiste el representante del Cabildo en que, siendo forastero, dé fianzas. El Alcalde manda al artista que nombre procurador para seguir la causa y le notifiquen los perjuicios á que se expone; á lo que contesta aquél invariablemente «que responde lo que tiene rrespondido». El Alcalde, por último, ordena «quel dicho dominico teococopuli dé fianzas... ó ponga la pintura en poder del depositario... ó, en su defeto de lo uno ó de lo otro, le pongan preso...»

¿Fué el Greco á la cárcel? No es lo probable: porque todo esto ocurrió el mismo día 23, y el 24 comparece sumiso el rebelde pintor ante el Alcalde, exponiendo en un escrito que «el quadro está acabado y mandado lo que se me ha de dar por el trabajo y ocupacion que en ello hize y ansi solo rresta que se me pague lo que está mandado se me dé por el tesorero, y estoy presto á quitar lo que quisieren que quite dél y con esto cesa todo pleito, y seguridad que se me pide.....»

Así hubo de vencerse la firmeza del pobre pintor extranjero. Seguro es que estimaba en demasía el precio de su obra, para lo que entonces, según decía justamente Montoya, se pagaba en Castilla, y no pensamos en modo alguno, como Foradada y Justi creen, que los

artistas españoles se confabularon, ni cometieron con él, en este punto, ningún abuso. A mi juicio, tasaron la obra leal y honradamente, al precio que era costumbre, estimando, tal vez, que un pintor desconocido y sin renombre, el cual, en aquellos mismos días, recibía 1.000 ducados por los *nueve* cuadros de Santo Domingo, cuatro de ellos también de gran composición y tamaño, no debía creerse perjudicado al aceptar 382, ó sean 3.500 reales por uno solo, aun siendo tan importante como, en efecto, era el *Espolio*. Esto no obsta para que todas las simpatías en el litigio estén en favor del Greco, ya por la justificada confianza que muestra en la superioridad de sus facultades, ya por la penetración con que supo aquilatar el alto valor de su cuadro, ya por su valiente resistencia contra el filisteismo artístico-teológico de los canónigos. De los cuales, por cierto, triunfó, sin que sepamos cómo. Pues, á pesar de la protesta de obediencia, con que el pleito parece resolverse amargamente para el artista, las Marías, ni desaparecieron del cuadro, ni, contra lo que Madrazo y Sampere (1) creen, cambiaron de sitio; y las cabezas,

---

(1) En *Hispania* (pág. 43), se afirma que el *Espolio* de Toledo está corregido, porque las Marías vienen más bajas que

celadas y demás *impropiedades* allí continúan todavía, por fortuna, igualmente *desautorizando* la figura de Cristo. ¿De qué suerte lo logró, al fin, el Greco? Es probable que mediante el influjo de los mismo artistas locales de buen sentido, y de los finos conocedores de arte, que no faltarían, entre los doctos de Toledo, los cuales, tal vez lograran convencer de lo descabellado de su pretensión á los empedernidos teólogos. Pero, si el cuadro quedó á

---

en el de Manfrín y en el de Abreu. Pero ¿puede llamarse corrección al insignificante, apenas perceptible, descenso de aquellas figuras? Ni semejante enmienda, que si pretendiera serlo parecería broma, ¿hubiese nunca satisfecho al Cabildo? El pequeñísimo cambio de posición de las mujeres en uno y otro cuadro obedece tan sólo á la completa libertad con que el Greco realizó siempre sus réplicas, y nadie verá sino que aquéllas se hallan de hecho, y siempre, y en todos los ejemplares conocidos, á la misma distancia de la escena, que era precisamente lo que inquietaba á los teólogos. Si alguna vez, como en el *Espolio* de la catedral, aparece menos cuerpo de la mujer que se encuentra en primer término, no es por hallarse ésta más lejos, sino porque el lienzo, como puede observarse, se corta más arriba, desapareciendo la punta del madero de la cruz, que en otros ejemplares, no sólo se ve completo, sino á bastante altura sobre el marco. Por otra parte, más fácil hubiera sido borrar las celadas, que, sin embargo, subsisten. Y no puedo explicarme cómo asegura el Sr. Sampere que «estas celadas no se ven en ninguna otra de las repeticiones del *Espolio*», pues, aunque bastaría notar cómo permanecen en el de Toledo, que fué la causa del litigio, no conozco además una sola réplica del asunto en que aquéllas no aparezcan igualmente.

gusto del pintor, el cabildo, en cambio, á pesar de sus promesas, no le pagó, «setenta y cinco mil maravedis», el resto de la cuenta, hasta dos años más tarde, en 8 de Diciembre de 1581, sin que sepamos tampoco por qué fué esta demora.

El retablo.—A pesar de todo ello, las relaciones entre el Greco y la catedral no se interrumpieron: porque, en 5 de Marzo de 1582, vuelve aquél á recibir «cient ducados», que no vemos cargársele en cuenta hasta 9 de Julio de 1585, en que se le encomienda el *ornato de madera*, ó sea el retablo, para colocar el *Espolio*. La obra fué tasada en 20 de Febrero de 1587—lo que ha hecho decir equivocadamente á Cean y á los que le han seguido, que el cuadro no se acabó hasta dicha fecha—por el escultor de Valladolid Esteban Jordán, de parte del Greco, y por Sebastián Hernández, escultor, y Diego de Aguilar, pintor, de parte de la catedral, siéndolo en «doscientos mill y seiscientos maravedis» (1), incluyendo sólo el «dorado samblaje, talla y escultura», sin contar las maderas. Precio

(1) En todas estas cuentas, la equivalencia es de 34 maravedís por real, y 11 reales por ducado.

muy superior, es cierto, al del cuadro, como hace notar Justi; pero no debe sorprender, ni, á mi juicio, significa que abusaron del pintor, al tasar el *Espolio*, pues tales trabajos de arquitectura y talla, en aquel tiempo, acaso eran mejor retribuídos que los pictóricos (1). Y si el Greco se hizo pagar por el *Entierro del Conde de Orgaz*—que tiene, no menos, como opina el crítico antes citado, sino bastante más que pintar que el *Espolio*— 1.200 ducados, se debe, no tan sólo á la mayor importancia del cuadro, sino muy especialmente á que, lejos de ser ya el pintor un desconocido, su celebridad, unida á su firmeza, le colocaban en condiciones de aspirar á aquellos altos precios de los grandes maestros italianos, que él hubiera querido imponer desde su llegada á Toledo, y que los modestos artistas del país consideraban excepcionales en Castilla.

El *Espolio* luce todavía sus bellezas en el mismo Vestuario del Sagrario, en que el Greco lo puso, y al destino de dicha sala hace el asunto indudablemente acertada alusión, como

---

(1) Recuérdese que á Monegro se le pagaba en aquellos mismos días 10.160 reales, sólo por la talla (sin madera, dorado ni escultura) de los altares de Santo Domingo el antiguo, donde el Greco cobraba 11.000 reales por sus nueve cuadros.

ya indica Justi; pero el ornato de madera ha desaparecido. De él sólo sabemos, por la visita del Cardenal Sandoval y Rojas, en 1601, que era una «guarnición de pilastras, basas, capiteles y frontispicios todo dorado, y en el banco unas figuras de talla también doradas, que son cuando nuestra Señora echó la casulla á San Ildefonso». (Cean, t. v, pág. 4). Lo he buscado con ahinco y he tenido la fortuna de encontrar las figuras del banco (lám. 140), de las que hablaré al tratar de la escultura (cap. XI). El haberse arrancado de su sitio, siendo ellas el pormenor más distintivo en la descripción del retablo hecho por el Greco, aumenta las dificultades para identificar esta obra.

«Se quitó este retablo, añade Cean, quando se hizo el Sagrario nuevo, ó quando se puso el de mal gusto que hoy existe», el cual, calificado así por dicho crítico, tenía que ser barroco. Pero como Cean publicaba esta afirmación en 1800, no acertamos á compaginarla con el registro de visita del Cardenal Lorenzana, donde en 1790 se describe todavía en su sitio, y con las mismas palabras que en 1601, el retablo del Greco (1).

---

(1) «Inventario de las reliquias y alhajas del Sagrario de esta Santa Primada Iglesia hecho por el Em.mo Sor Don

El actual altar neoclásico, de mármoles y bronces, fué encomendado por el Cardenal D. Luis María de Borbón, á principios del siglo XIX, al arquitecto de la catedral, don Ignacio Haam, y al escultor D. Mariano Salvatierra. Rico y bien compuesto en su género, más dignamente se halla en este marco, destacándose aislada y noblemente en el fondo de aquella gran Sacristía de clásicas proporciones la hermosa obra del Greco, que lo estaría dentro de uniforme y mezquina moldura, anegada y disminuída en la asfixiante confusión ó la indigesta fila de cuadros de un Museo.

Réplicas.—A parte del *Espolio* Manfrín, de que se ha hecho mérito, el examen comparado de todas las repeticiones del de Toledo,

---

Francisco Antonio Lorenzana, Cardenal y Arzobispo de ella en la Visita que principió el día 20 de Junio del año 1790.—N.º 8.—Un Retablo grande que hizo Dominico Greco con pincel y representa quando quisieron poner á N. S.or en la Cruz, que tiene varias figuras pintadas en lienzo sentado en tabla, con guarnicion de pilastras, varios capiteles y frontispicio todo dorado, y en el banco unas figuras de talla tambien doradas, que son cuando N. S.ra hechó la casulla á S.n Ildefonso, cuyo retablo es el principal de la Sacristia mayor.» Folios 279 y vuelto. Archivo de la catedral. Debo esta copia al Sr. Simancas, ya citado.

ejecutadas en distintas épocas, es digno de fijar la atención del estudioso. El modelo del centurión varía en ellas con frecuencia y lo mismo el de Cristo, aunque éste se aproxima siempre más al tipo primitivo. Las proporciones, el número y aún la disposición de las cabezas también cambian ligeramente; y no hay que hablar del dibujo y del color, llenos, á veces, de precipitaciones y descuidos. En la serie de las doce, de que hasta ahora tengo noticia, disminuye el tamaño, desde la de Santa Leocadia en Toledo, que es la mayor, hasta las del Sr. Cheramy en Paris y el príncipe del Drago en Roma, que son las más pequeñas; afectando forma apaisada, en que desaparece la mitad inferior de la composición, las del Sr. Duret, en Paris, D. G. J. Buck, en Jerez de la Frontera, y la familia Veri en Marratxi (Mallorca). No todas alcanzan igual mérito, ni siquiera el mismo grado de autenticidad. Considero entre las mejores la del señor Abreu, la del Sr. Duret y la del príncipe del Drago. La de Santa Leocadia es muy estimable, aunque no de primer orden; y la de Jerez lo sería, sin la desaparición de las veladuras. No conozco ni la de Lyon ni la de Son Veri. La firmada por Jorge Manuel, en el Museo del Prado, única obra auténtica suya y de

muy escaso valor pictórico, lo tiene grande para explicarnos el origen de muchas otras réplicas de diferentes cuadros, que, atribuídas al Greco, salieron tal vez de su estudio, pero con pocas ó ninguna pincelada de su mano.

«**Cristo con la Cruz**».—Hay, entre las obras del pintor, y es aquí donde debe mencionarse, otro asunto que, en el fondo, casi por réplica parcial del *Espolio* pudiera tenerse. Trátase del *Cristo con la Cruz* (lám. 33), cuya disposición é indumentaria, sin perjuicio de ligeras variantes, fácil es observar cuán fielmente se inspiran en las del Salvador del *Espolio*. Con rara originalidad se halla aquél concebido. No es el Cristo usual, el de Sebastián del Piombo, por ejemplo, agobiado bajo el peso de la Cruz, camino del Calvario; es un místico Nazareno, erguido, coronado de espinas, abrazado amorosa y simbólicamente á su destino, y llorando con inmensa piedad por los pecados de los hombres. La relación psicológica entre este Jesús y el del cuadro de la catedral no puede ser más íntima, y da motivo á creer que de la idea del de Toledo hubo aquél de engendrarse. En los siete ejemplares, que conozco de este cua-

dro (1), aunque pertenecientes á distintas épocas, ni cambia el modelo, ni, en lo sustancial, el modo de componerlo. Varían solamente el tamaño, y la porción que se ve de la figura, que en ninguna aparece completa. El hermoso ejemplar con firma perteneciente al Sr. Beruete es muy superior á todos los otros, y debe haberse ejecutado en época ya adelantada, á juzgar por la exquisita finura técnica, lo ligero del toque y el predominio de las tintas carminosas.

La «Verónica».—Aquí, finalmente, corresponde citar otro asunto que ata el retablo de Santo Domingo al *Espolio,* pues está compuesto con elementos del uno y del otro. Es la *Verónica*, hecha con el modelo de una de las Marías del lienzo de la Catedral y con la *Santa Faz* del retablo. Así puede verse en el cuadro que ocupa el ático del altar en que se halla el *Espolio* de la iglesia de Santa Leocadia, en Toledo, y en otra pintura que se conserva en el convento de Santo Domingo el antiguo (lámina 34). Al repetir esta composición, no se

---

(1) Museo del Prado; Sres. Beruete, Navas y Mengs, en Madrid; parroquial de Olot, y Mr. A. Stirling-Maxwell, en Keir (Escocia); más uno, cuyo paradero ignoro.

mantiene el Greco tan invariable como en el *Jesús con la Cruz*, según puede verse en la *Verónica* que D. Manuel Casado poseía en Madrid y llevó consigo á Buenos Aires. Corresponde á su último tiempo y, con respecto á las anteriores, representa, en concepción, modelos y factura, lo mismo que el *San Sebastián* del Marqués de la Vega (lám. 91), de que ya se ha hecho mérito, comparado con el de Palencia.

CAPÍTULO VI

EL SAN MAURICIO

Su encargo.—Pocos meses después de haber entregado el Greco al Cabildo de Toledo su disputado y famoso *Espolio*, «ordenábasele, por mandado de Felipe II, que pintase la *historia de San Mauricio y sus compañeros*, para uno de los altares del Escorial, y se le daban los marcos y medida para ello». Así se desprende de una Real Cédula, fechada en Zorita, á 25 de Abril de 1580, en que el Rey, dirigiéndose «al Venerable y devoto P. Prior del Monasterio» dice, que el encargo se hizo «los dias pasados... á Dominico Teotocopuli, griego, pintor, que reside en Toledo». Y añade: «después se me ha hecho relación, que por falta de colores finas y de dineros para trabajar en esta obra, deja de entender en ella. Y porque

á mi servicio conviene que se haga con la más brevedad que se pueda, os encargamos que de las colores finas que hubiese... le hagais dar algunas de las que pide y hobiese menester especialmente azul ultramarino. Y para lo que toca al dinero que pretende, comunicarlo eis con Fr. Andres de Leon, para entender de él lo que se le pudiese dar á buena cuenta para entretenerse el tiempo que en esta obra se ocupare y proveerse de las cosas necesarias que para ello fuesen menester, y aquello se le podrá ir dando... porque por esta causa no cese, ni se deje de proseguir la obra» (1).

Por este documento, tan característico de la burocrática minuciosidad del monarca, sabemos que, entre el *Espolio* y el *San Mauricio* (lám. 35), no hay solución de continuidad; que apenas terminado el primero, y á consecuencia probablemente del éxito que debió tener, no obstante el pleito con el Cabildo, abriéronse al Greco las suspiradas puertas del Escorial, con el regio encargo del segundo de dichos cuadros; y que el artista lo pintó en Toledo, cuando, tal vez, no habría terminado aún de dar la última mano á los altares laterales de Santo Domingo el Antiguo.

---

(1) Llaguno, t. III, pág. 349.

Nuevos caracteres.—Y, sin embargo, á pesar de la contemporaneidad de todas estas obras, revelada además en su común técnica, con sólo poner de relieve decididamente en el *San Mauricio* el aspecto naturalista, que hemos visto ir ganando terreno paso á paso, parece que cambian de un modo radical, en dicho cuadro, con respecto á los anteriores, tanto la concepción del asunto, como el modo de interpretar las situaciones y los personajes. Basta ver afirmada con claridad semejante tendencia, para que este último lienzo se nos muestre con distinto carácter de los precedentes; como si el Greco aspirase á encontrar, cada vez con mayor ahinco, representaciones más adecuadas de la vida diaria y pusiese empeño, no ya en acentuar, sino en extremar las cualidades que forman su personalidad artística.

En tal respecto, el *San Mauricio* es ejemplar típico, el primero de una nueva forma de expresión que busca el Greco, y al par, el más significativo de aquella manera extravagante, que tanto escandaliza. Con lo cual, debe notarse cómo, desde temprano, y sin salir del primer grupo de sus obras españolas, hay ya ocasión para observar las dos modalidades del pintor: *ponderada*, la una; la otra, *desme-*

dida. Acompañáronlo ambas, durante toda su carrera y á través de las varias fases de su arte, dando origen en la fantasía popular, que no entiende de erudición cronológica, á la inevitable leyenda de que el Greco en su vejez volvióse loco. En verdad, no hay para qué discutir cosa tan fuera de razón, que, no teniendo el menor dato positivo en que apoyarse, halló, sin embargo, su fundamento en el extraño é inexplicable consorcio que al público ofrecía la constante y simultánea producción por el artista de obras discretas y sanas, juntamente con otras deformes, al parecer, ó cuando menos, raras; así como en la abundancia de estas últimas al final de su vida. Por otra parte, de haber sido cierto el legendario desvarío del Greco, no correspondería á una determinada época, sino á momentos alternados, accesos, más ó menos violentos, de aquella exagerada manera que, desde luego, el gran público, y aún la crítica, la *sensata* especialmente, no pueden menos de considerar como perturbación artística.

El sello de poesía ideal, de procedencia clásica, marca de origen que eternamente persiste en el fondo de todas las obras del artista, se halla en el *San Mauricio*; pero no hay ya en él, ni modelos trasformados de antiguos

cuadros, ni tan manifiestas reminiscencias como en éstos, de fórmulas y moldes italianos. Es una pintura más original y nueva, y con ella se abre otra serie de producciones en la labor del Greco.

Adaptación al medio.—El elemento realista, en el sentido que ya queda explicado, de intimidad esencialmente humana, y humana de la vida diaria y común, sin preconcebida selección de tipos heroicos y trascendentales—aspecto que hemos visto asomar esporádicamente, desde las primeras obras del pintor, y manifestarse, en fin, con entera claridad, al llegar á Toledo, por ejemplo, en los Apóstoles de la *Asunción*—constituye el carácter del Greco *español* por oposición al *italiano*. Y ese realismo, que, en último término, procede de la fiel traducción del nuevo ambiente, en que el artista se mueve, y del cual abierta y sinceramente se impresiona, unido á condiciones técnicas de idéntica procedencia local, es en el fondo la carta de naturaleza, que obliga á considerar al Greco como el primero, en el orden del tiempo, entre los pocos grandes pintores del siglo de oro de la escuela española.

Ofrece nuestro Dominico uno de los raros

ejemplos, que pueden señalarse en la historia del arte, no sólo de más rápida adaptación al medio, sino de más profunda é íntima compenetración con la naturaleza y el alma castellanas. Griego de raza y nacimiento, formado en Venecia y Roma, lo hemos visto llegar á Toledo ya con personalidad imborrablemente esculpida; y, sin embargo, dentro de ésta, que será en él indeleble, los cuadros de Santo Domingo y el *Espolio*, pintados antes de que hubiera tenido siquiera tiempo para entender la lengua del país, están ya impregnados de puro españolismo, por la firme y honda interpretación de la psicología y de los tipos regionales. Antonio Moro, Jordán, Tiépolo, sin citar otros pintores extranjeros de menor importancia, que por aquí pasaron, no presentan huellas de semejante influjo, no ya al principio, pero ni al final de su larga permanencia en España.

No pierde por esto ciertamente el Greco su modo de ser inconfundible. Antes, al contrario, bien puede afirmarse que su salida de Italia y su estancia en Toledo no fueron sino circunstancias favorables al desarrollo de su potente originalidad artística; pues que huyó á tiempo de una empobrecida atmósfera de amanerada decadencia, nada propicia para el

cultivo de aspiraciones libres y vino á dar en tierra virgen, donde, careciendo de originales y sugestivas interpretaciones de grandes maestros, ningún otro influjo podía temer que el sano y fecundo de la realidad misma, á cuya inspiración se abandonara. Y abandonado á ella, en efecto, espíritu impresionable y penetrante, acertó fácil, casi espontáneamente, como si aquí mismo hubiera nacido, á eternizar en sus lienzos el cielo, el paisaje, la raza y las leyendas de Castilla, todo envuelto en el perenne dejo poético de su origen y educación helenoitálicos.

Este paso decisivo, pero no súbito ni violento, como el observador superficial pudiera pensar, y como la vulgar tradición asegura, puesto que se ha venido gradualmente preparando en cuadros anteriores, es lo que da significación en el proceso de la vida artística del Greco—independientemente del valor ideal y técnico que atesoran—al *San Mauricio* y al *Entierro del Conde de Orgaz:* dos obras congéneres é inseparables, en este respecto, á pesar de sus marcadas diferencias, más exteriores que de fondo, según luego veremos.

La crítica y el público.—La primera cita que del Greco conozco, hecha por escritores

españoles contemporáneos suyos, es acerca del *Entierro*, y la segunda, á propósito del *San Mauricio*. El Padre Sigüenza (pág. 835) dice en 1605: «De un Dominico Greco que ahora viue y haze cosas excelentes en Toledo, quedó aquí (en las Salas Capitulares del Escorial) un quadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar destos Santos; no le contentó á su Magestad (no es mucho) porque contenta á pocos, aunque dizen es de mucho arte, y que su autor sabe mucho y se veen cosas excelentes de su mano».

El texto no puede ser más significativo. Sería difícil expresar con mayor acierto y discreción, en tan pocas palabras, el diverso efecto que la pintura hubo de producir en el público, así como el influjo que el Greco había conseguido ejercer en él, á los veinte años de haberla ejecutado. El juicio del P. Sigüenza, que ha seguido aplicándose, no ha perdido todavía oportunidad, y no podría formularse en nuestros días, ni quizá en los venideros, otro más justo. Porque temo mucho que las opiniones sobre el *San Mauricio* continúen en adelante, como ha sucedido hasta aquí, siendo las mismas que el prior expresaba.

«A S. M. no le contentó...» ¡Naturalmente! Y no era preciso para ello que Felipe II fuera

adocenado ó indiferente—que, en verdad, no demostró serlo— en bellas artes. Bastaba con su espíritu de sensatez y de *prudencia*, enemigo de toda disonancia, para no consentir que el anárquico *San Mauricio* ocupase el altar á que estaba destinado. Circunstancia, por otra parte, feliz, que permite hoy á los admiradores del Greco y de su obra gozar de ella, contemplándola ventajosamente á la luz plena de que disfrutan las hermosas Salas Capitulares, en vez de resignarse á entreverla en la oscuridad, en que yace la última capilla del lado Norte del templo, donde debió albergarse.

Tampoco hay necesidad de argüir con el ambiente romanista, que en el Escorial se respiraba, y que el rey favorecía: porque más altos puso siempre en su preferencia y estimación á Antonio Moro y á Tiziano que á Tibaldi. Pero aquellos eran por naturaleza templados y armónicos, tan llenos de aquella justa medida y ponderación, gratas al monarca, como los antiguos pintores flamencos, en cuyos trípticos recreábase igualmente, llegando hasta aceptar con afición los «disparates» del Bosco, por su extraño simbolismo caricaturesco; porque no eran «disparates», según el P. Sigüenza, «sino libros de gran prudencia y artificio» y «una sátira pintada de los pecados

y desuarios de los hombres», y sobre todo, porque, ni en la técnica, ni en la concepción de las figuras, había asomos de lo que hoy llamaríamos disonantes innovaciones modernistas.

«No es mucho, porque contenta á pocos»... Como tenía entonces que suceder necesariamente y como ahora sucede: ya que la masa general de aficionados é inteligentes se nutre en todas las épocas, de manerismos, lugares comunes, moldes usados, suavidades, armonías y templanzas, con más facilidad que de protestas geniales, raras novedades, aspiraciones atrevidas y ensayos peligrosos. Bien claro se ve esto en la continuación de la ingenua crítica del P. Sigüenza, donde se descubre además la idea que los artistas locales tenían del *San Mauricio*. «En esto, dice, ay muchas opiniones y gustos, a mi me parece que esta es la diferencia que ay entre las cosas que estan hechas con razon y con arte a las que no lo tienen, que aquellas contentan a todos y estas a algunos, porque el arte no haze mas que corresponder con la razon y con la naturaleza, y esta en todas las almas está impressa, y assi con todas quadra: lo mal hecho con algun afeyte ó apariencia puede engañar al sentido ignorante y assi contentar a los pocos considerados e ignorantes. Y tras esto (como dezia

en su manera de hablar nuestro Mudo) los Santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan deuocion, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser este». Pero es interesante oir que, aunque pocos, hubo algunos á quienes el cuadro contentó: los pocos de siempre; ó exquisitos felices refinados, ó lamentables pervertidos extravagantes, según el punto de vista que se tome para juzgarlos; y á cuyo influjo se debería en aquel tiempo, como en este se debe, que los mismos descontentos declarasen que el cuadro «era, sin embargo, de mucho arte; que su autor sabía mucho y que se veían cosas excelentes de su mano».

Esta es la impresión justa y sincera que el *San Mauricio* causa. Desagradable é incomprensible para la casi totalidad de los contempladores; extraño, cuando menos á primera vista, aún para aquellos pocos entusiastas, nadie, sin embargo, puede dejar de reconocer en él la mano segura del maestro, que hace vivir cuanto idea y construye, y poseedora de todos los secretos de la técnica. De otra suerte ¿cómo podía explicarse, que á pesar del fracaso, que hubo de cerrarle, sin duda, mientras Felipe II vivió, las puertas del Escorial, truncando sus más caras, y no diré legítimas ilusiones, logra-

ra, en fin, imponer al público el gusto por su estilo, precisamente por aquel más independiente y estrambótico, que cultivó con preferencia en sus últimos años? Si no hubiera otros datos ciertos para asegurar este hecho, bastaría inducirlo legítimamente, oyendo al circunspecto P. Sigüenza decir del pintor, en 1605: «que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo».

La crisis pictórica.—De arte finísima está lleno el *San Mauricio*, como no podía menos de estarlo un cuadro, pintado inmediatamente después del *Espolio* é inmediatamente antes del *Entierro*, y que, encomendado, además, por el Rey, para su predilecto monasterio, venía á ofrecer al Greco la oportunidad, probablemente acariciada desde Italia, de conquistar el favor de Felipe II, y con él, la fortuna. Verosímil es que, en semejantes circunstancias, pendiente del éxito su ansiado porvenir, no dejara el Greco para mejor ocasión su maestría. Bien puede asegurarse, por el contrario, que en esta labor debió vaciar el artista cuanto entonces supiera, y aun, tal vez, detúvose en ella más de lo que acostumbraba, si juzgamos por el tiempo trascurrido desde 1580, en que recibe el encargo, hasta el 17 de Agosto de 1584,

en que el Rey hace entrega al Prior de la obra concluída.

Si lo primero en toda pintura es que esté *pintada*, el *San Mauricio*, agradable ó desagradable, no cede ciertamente en tal respecto, es decir, en cuanto á impresión de verdad y de vida, y en cuanto á sólida construcción del relieve, producto del ajuste de líneas y de las masas de color y de claro oscuro, á ningún otro de los grandes cuadros anteriores del Greco. ¿De dónde vino, pues, la falta de éxito? A no dudarlo, de la conjunción de varios factores en aquel momento de la vida artística del pintor, y de su carencia de medida y cordura; pues de todo puede alabarse á Theotocópuli menos de hombre discreto.

Al tener que ejecutar el regio encargo, y agotados en el *Espolio* los últimos vestigios del espíritu italiano, coincidieron los siguientes elementos. De un lado, la victoria del influjo local, la decisiva inspiración, no de la pintura española de aquel tiempo—toda ella más ó menos insignificante y romanista, y de la cual, como ya vimos, nada tenía que aprender el Greco—; sino del verdadero ambiente español y de los característicos tipos castellanos, trasladados ahora directamente de la realidad al cuadro, sin cuidarse de disfrazarlos, como era

costumbre, ni de traducirlos á otro idioma. Coincidió además, por otra parte, el instante preciso en que llegaba á hacerse sobradamente sensible la progresiva acentuación del peligroso exacerbamiento, que llevaban dentro las espontáneas cualidades del maestro. Probable es que este aspecto hubiera continuado desarrollándose en Italia, pero creció en España tal vez con más vigor, no sólo por la independencia en que el artista se encontró para dar rienda suelta á sus naturales impulsos innovadores, sino quizá merced también al favorable terreno, que, para abandonarse á su característica violenta intensidad de expresión y de movimiento, ofrecíanle los violentos contrastes de la alta meseta castellana, tan radicalmente diversos de las suaves orillas del Tirreno y del Adriático; la asimismo violenta y agria luz del cielo sobre el monótono y frío gris ceniciento de la tierra; la dureza y angulosidad del cuerpo y del espíritu de una raza nerviosa, excitada, á veces, hasta la exageración por dentro y por fuera, y la tendencia general al énfasis y rebuscado retorcimiento de la literatura y el arte castellanos.

Hasta el movido y épico asunto de la legión tebana, encomendado al pintor, fué circunstancia agravante, que no sólo debió concurrir,

por el aire libre y la rica indumentaria que exigía, á darle incentivo para satisfacer anhelos de ensayar nueva manera en luces y colores, sino que puso más patente el anormal y extraño modo con que hubo de tratarlo. Júzguese la sorpresa que la nueva composición del Greco tuvo por fuerza que producir en quienes no podían necesariamente esperar otra cosa que un cuadro vaciado, por ejemplo, en el heroico molde de la revuelta *Batalla de Constantino*, viendo aparecer, en primer término—llenando tres cuartas partes del lienzo, y como motivo capital del mismo—aquel sobrio y enigmático grupo de unos cuantos caballeros en pie, de aspecto familiar, no obstante su caprichosa vestimenta seudo-romana, y que discuten no se sabe de qué, con semblante triste, casi austero, contenida emoción y reposados ademanes. Cualquier irreverente observador de nuestros días, propenso á hacer resaltar el lado caricaturesco de la composición, no tardaría en advertir que aquellas naturalistas y escuálidas figuras, cubierto sólo el torso con traje tan ceñido, que deja algo arbitrariamente acusar todos los músculos, descubierta la cabeza y con el cuello, brazos, pies y piernas desnudos, parecen, más que nada, individuos anémicos, que conversan en una playa antes del baño.

A la aparición, pues, de los caracteres francamente nacionales, arrancados sin componendas de la realidad más sincera, uníase en el *San Mauricio* el absoluto olvido de las fórmulas de composición italianas; el ensayo de un nuevo y extraño sistema que contribuía precisamente, en aquel caso, á poner más de relieve el habitual exagerado módulo del pintor; un más pronunciado acento neurótico en caracteres, actitudes, desnudo y ropajes; mayor gala en apurar el modelado; y sobre todo esto, la peligrosa aventura, por último, de querer lanzar sobre el abierto escenario la luz plena, cortada, y sin suaves transiciones, así como el intenso y crudo colorido de que, sin duda, en el nuevo ambiente de Toledo, se hallaba impresionado.

Composición.—De poco servía que la técnica material, es decir, el modo de pintar, todavía al huevo, con veladuras y gran masa de color, fuera la misma que en sus cuadros anteriores; pues, con tal cúmulo de elementos desfavorables, el *San Mauricio* no podía contentar á la generalidad de los inteligentes de aquella época, entre los cuales no hay motivo para dejar de incluir á Felipe II. ¿Cómo aceptar por bueno el martirio de un santo, cuyo

martirio era lo único que no aparecía en el cuadro, y esto, allí, en el Escorial, donde pinturas de Tibaldi, Zuccheri y del mismo Tiziano mostraban siempre á otro santo, San Lorenzo, más ó menos dolorido y exánime, pero invariablemente en el centro de la composición y sobre idéntica enrojecida parrilla? Fácil y más conveniente á sus intereses hubiera sido al Greco dar gusto al público y, dejándose de libros de caballería, seguir la fórmula usual, colocando en primer término, ó á lo más en segundo, al santo capitán, de rodillas, en acto de ofrecer su cuello al verdugo, dispuesto á cercenárselo, como hizo luego, por no saber hacer otra cosa, Rómulo Cincinnati, en la adocenada y vulgarísima composición, que ejecutó, por encargo del Rey, para reemplazar la que éste rechazó al Greco, y que fué, claro está, más de su gusto. El P. Santos (página 19), con cierta donosura, halló ya la composición de Rómulo «harto alegre»; ahora, todo el mundo la encuentra harto insignificante.

Pero lo probable es que nuestro artista evitara intencionadamente, por lo común y trillado, ese camino, y creyera más digno del monarca apurar el ingenio y hacer un esfuerzo para ofrecerle aquello nuevo y original á que sus naturales impulsos le llevaban. Y esta fué

su perdición. En vez de presentar con claridad la muerte del santo, pensaría, y con razón, que lo verdaderamente grande en aquel no consistía en dejarse matar, como tantos otros mártires, por confesar su fe cristiana, sino en haber logrado con su persuasiva palabra el heroico sacrificio de la legión entera, verdadero protagonista del cuadro. Y así, dividió este en dos partes: una, la principal, enigmática, donde parece, ora que San Mauricio, rodeado de sus oficiales, los alienta y decide á la protesta, ó más bien, si se quiere, que todos ellos se resuelven y juramentan de consuno, ora que el mismo Santo comunica su firme decisión á los enviados de Maximiano; y otra, secundaria en espacio y en tiempo, que sirve de explicación á la primera, y en la cual el jefe cristiano, acompañado de su séquito, va consolando en el momento supremo uno por uno, á sus soldados, y extiende las manos para recibir las cabezas de los mismos, á medida que el ejecutor las va segando; á la vez que en alto, sobre la triste escena y entre nubes, aparecen dos grupos de ángeles: uno, de músicos y cantores, en cuyo semblante, actitud, ropaje y hasta en las mismas alas, acentúa el pintor, por primera vez, el realismo y la tensión nerviosa, y otro, con las coronas y palmas del martirio; en

medio, todos, de celestiales luces, que, en contraste con las terrenas y en agudos fulgores, descienden sobre las víctimas.

¿Qué mayor abnegación ni más cruel refinamiento de martirio que presenciar el bárbaro sacrificio de todos sus amados y convertidos legionarios, esperando sólo á despedir y fortalecer al último de ellos para recibir, á su vez, la muerte? Pero todo esto era demasiado oscuro y conceptuoso; ocupaba, además, en el lienzo lugar muy subalterno, y así debió pasar inadvertido, á pesar del modo perfecto, en disposición, dibujo y color, con que está ejecutado.

Intensidad realista.—El extravagante grupo de primer término, con su nuevo acentuado naturalismo; su estricta fidelidad de tipos españoles, realistas, sin retoque; su intensa y fría iluminación y su áspero colorido, hizo olvidar todo lo demás, y decidió la mala suerte del cuadro. Y sigue decidiendo; pues sin contar con el eterno y universal misoneismo, hay también nuevas especies de romanismo en todos los tiempos, y ambos constituyen siempre el fondo del gusto en el gran público, para el cual, por ejemplo, no existe todavía más paisaje verdad que el de Claudio Lorena.

No hay, pues, en los personajes del *San Mauricio* otra cosa que la intensa exacerbación, que por primera vez aparece, de aquel realismo claramente manifiesto ya en los apóstoles de la *Asunta* de Toledo, y que he tratado de explicar al hablar de ellos.

La actitud del grupo y la expresión naturalista de las cabezas hacen que aquel produzca ahora un efecto de pintura de género: y de aquí lo violento de su contraste con la abigarrada y clásica indumentaria. El cuadro, dice bien Justi desde este punto de vista, parece una mascarada; pero le falta, á mi juicio, añadir lo esencial: aquellas figuras son máscaras *sin careta*. Y en eso estriba precisamente, en la falta de disfraz, tanto en la actitud como en el desnudo, y sobre todo en el semblante, la alta significación original del *San Mauricio*; y unido esto á la arrojada tentativa de luz y de color, la causa principal de su descrédito. ¿Qué era toda la pintura romanista, sino una perfecta mascarada, en que los personajes, enormes afectados figurones, trascienden á héroes teatrales? No así los venecianos, ciertamente; pero en asuntos religiosos ó históricos, de índole fastuosa—tomemos, por ejemplo, la *Presentación de la Virgen al Templo*, de Tiziano; el *Milagro de San Marcos*, de Tintoretto; las *Bodas de*

Caná, del Veronés—los tipos, siendo contemporáneos del pintor, y con poco artificio teatral, hacen, sin embargo, todo lo posible por poseerse de su papel y representarlo dignamente. Por eso no chocan.

En las mismas Salas Capitulares del Escorial se conserva una de las más espléndidas composiciones del segundo de aquellos maestros: el *Lavatorio*, el mejor Tintoretto, sin duda, que nos queda en España. Nada tan elocuente como el contraste que ofrece con el *San Mauricio*, en el respecto de que ahora tratamos. Nadie pondrá en duda que los apóstoles son tipos de Venecia, vestidos hasta con afectación á la veneciana; y no hay que decir nada del veneciano pórtico y de los palacios y lagunas que forman el escenario. Con todo eso, nótase que los personajes no están disfrazados, pero llevan el traje y la cara de los días de fiesta; no son precisamente aquellos discípulos de Jesús de que habla el Evangelio, pero querrían serlo; hay en su naturalismo suavidades y retoques, algo que excede de lo real, que es «más bello que la naturaleza», y que jamás existe en la composición ni en los tipos españoles del Greco. Aquellos venecianos son modelos, con cierto adecuado afeite para hacer de ellos Santos; los caracteres españoles son retratos, hasta

con sus fealdades religiosamente respetadas; no más que retratos, vestidos de mártires. En las figuras de Pablo Veronés, con ropajes á la usanza moderna, queda siempre cierto espíritu antiguo. Estos legionarios del Greco, á pesar de mostrársenos *habitu militari* y con aspecto de estatuas aquileas, son totalmente modernos, más aún, actuales.

Felipe II y el público, creo que tal vez hubieran aceptado aisladas, una á una, y sin hallarse en conjunción todas las antedichas novedades. Pero eran demasiadas para ofrecérselas juntas. Un resto, por pequeño que fuese, del grandilocuente dramatismo italiano, como en el *Espolio;* una escena cerrada, que no le hubiera incitado á peligrosas aventuras coloristas, como en el *Entierro*, habrían bastado á salvar el *San Mauricio*, y á asegurar al pintor el porvenir que ansiaba. Probable es que el Cabildo de Toledo hubiese protestado de las *impropiedades*, que aquí también *desautorizan* al mártir; pero el Rey estaba más acostumbrado á encontrarlas, aun en los mismos cuadros de Tiziano, y no habría puesto reparo, ni á los trajes extravagantes, es cierto, pero como tantos otros seudo-romanos, que en las pinturas del Escorial ya abundaban; ni al paje y á la celada que sostiene, del siglo XVI, ni al personaje con gola, de

aquel mismo tiempo; ni á la espada de estilo árabe, que lleva el abanderado: pormenor local éste, de que el Greco debió enamorarse, como los góticos arquitectos flamencos, venidos á Toledo en el siglo xv, aficionáronse al morisco adorno de estalactitas de los alfarjes mudejares y usáronlo con profusión en las cornisas y molduras de sus monumentos.

Intensificación nerviosa.—El ademán de la mano izquierda del mártir; la indicada cabeza del caballero con armadura del siglo XVI, y las alabardas del fondo enlazan este cuadro con otros pormenores muy semejantes y fáciles de observar del *Espolio*, así como los admirables escultóricos desnudos de los dos decapitados, que hay en primer término, traen al pensamiento la desnuda figura de Cristo en la *Trinidad* del Museo del Prado. Pero el enlace del *San Mauricio* con todo lo producido anteriormente por el Greco tiene raíz más honda en el hecho de ser lo nuevo, que en esta pintura se advierte, tan sólo una decisiva victoria del naturalismo y del españolismo—iniciados de antiguo y aún desenvueltos en el maestro—á la vez que una especie de recrudescencia, estado agudo ó intensificación nerviosa, de aquellas condiciones típicas del

mismo, por lo que hace á la expresión, el color y el dibujo.

Bajo la fe de Cean Bermúdez y de otros eruditos, se suele repetir que este cuadro pertenece á la segunda manera del Greco, es decir, á la mala, por contraste con la primera, en que, según aquellos mismos aseguran—aunque sin fundamento para ello—imitaba á á Tiziano. Madrazo mismo advierte (*Almanaque*, pág. 24) que «en el intermedio del *Espolio* al *San Mauricio* una trasformación radical, una verdadera dolencia estética se había verificado en la fantasía del artista. Fuese por efecto de alguna alucinación mental, fuese por un exagerado empeño de su amor propio de no parecerse á ninguno de los pintores de su tiempo...» Olvídanse, al hacerlo, de que el *Entierro*, por todos celebrado, es posterior al *San Mauricio* y de que el *Entierro* precisamente es el cuadro que Palomino—principal propagador de tales juicios y deleznable base de otros muchos por el estilo—encuentra—muy erróneamente, por cierto, pero, al fin, él lo dice, y con encomio—que «parece de Tiziano». Dato interesante, que sirve, además, para poner de manifiesto, por la misma contradicción que implica, la falsedad de otra leyenda, de origen tan explicable como la de la locura, pero tan

fútil como esta, y la cual pretende que el Greco «viendo que sus pinturas se equivocaban con las de Tiziano, trató de mudar de manera, con tal extravagancia que llegó á hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color». Estas son, refiriéndose al *San Mauricio* las palabras de Palomino, el primero probablemente que dió acogida, por escrito, á tan cándida conseja, tachada ya, con razón, de absurda, por el mismo Cean, á quien, sin duda no podía ocultarse que tan profundas mudanzas, atribuídas por la multitud á móviles subjetivos, no se producen nunca en pocas horas, ni por caprichosa ocurrencia del individuo, sino que obedecen á leyes más sustanciales que la vanidad ó el despecho del artista.

Las dos notas llamativas que Palomino señala: «lo descoyuntado del dibujo y lo desabrido del color» tienen, como no podía menos, sus necesarios antecedentes. Y así lo reconocerá todo el que, escandalizándose de la desmesurada longitud de San Mauricio y de sus compañeros, de sus retorcidas piernas, de la intensa y fría luz con que las figuras están iluminadas, y de la crudeza del amarillo cromo y del azul ultramar — los dos colores dominantes en el cuadro—recuerde el alargamiento de muchos

de sus tipos anteriores, en especial de los protagonistas, como pasa con el Cristo de los *Mercaderes,* con el del *Espolio* y con los dos *Santos Juanes* del retablo de Santo Domingo; el desnudo de los ángeles de la *Trinidad;* la luz que ilumina á las Marías del *Espolio*, y el azul y el amarillo del cuadro de la *Asunción.* En el *San Mauricio,* choca especialmente, no la novedad, sino la confluencia de todos estos factores, y la intensidad y el acento que adquieren. Las figuras alargadas no son una ni dos, sino todas. No hay dos ni cuatro piernas de atormentado desnudo, sino una larga serie de ellas, que ocupan todo el cuadro, y en las cuales es mayor todavía la rebuscada fidelidad naturalista que el retorcimiento; son piernas sin disfraz, igual que las caras, tan impropias de héroes y mártires clásicos, como el realismo de las barbas ralas que adornan los semblantes de aquéllos; no hinchadas ni rellenas, sino huesudas y angulosas; las que corresponden, en suma, aparte la exagerada acentuación de líneas, al enjuto tipo nacional, que el pintor reproduce.

La frialdad y crudeza de la luz y del color no se limitan, como antes, á ensayos parciales: inundan todo el cuadro, é impiden al contemplador distraído darse cuenta de las armonio-

sas medias tintas y vigorosos tornasoles, que en los vestidos de los mártires, en el pendón carmesí y en los ropajes de los ángeles, abundan.

La firme construcción de todas las figuras de segundo y último término; la expresiva individualidad de tanta cabeza; la solidez y amplitud de tanto pequeño desnudo, estudiado y modelado todo con el mismo interés y perfección que si fuese grande ó hubiera de verse en primer plano; el ambiente que se respira en el fino y desfumado fondo, enriquecido con armonía por aquellas banderas desplegadas, que recuerdan las frías carminosas tonalidades de las *Lanzas,* de igual modo que hace pensar en su composición el grupo de aquellas armas, que asoma tras de los dos generales á caballo, junto con el arreglo de los grupos y los pormenores de picas y alabardas; la verdad local de las colinas grises, que cierran el horizonte, coronadas por casitas blancas, verdaderos cigarrales de Toledo, nuevo escenario que el pintor introduce aquí, por vez primera, son otras tantas cualidades, que enaltecen el valor de esta parte del lienzo, tan poco observada por la generalidad, injustamente, y que merece colocarse al nivel de los mejores trozos de pintura del Greco. Nada superior en

ajuste del dibujo y modelado y en gallarda apostura sin énfasis, á la figura del verdugo, ó, en serena y naturalista intensidad de vida, á la giorgionesca cabeza del joven con armadura, detrás de San Mauricio.

Innecesario es detenerse á llamar la atención sobre más pormenores, cuya belleza, con ser grande, no constituye, sin embargo, el capital interés de la obra. Este reside en lo que á nadie contentó y sigue escandalizando á todo el mundo; en las extrañas y peligrosas novedades, que traían consigo la victoria del realismo español, la acentuación del conceptismo nervioso y el atrevido intento de romper, en cuanto á la luz y al color, los moldes clásicos. Ellas afirman la manera enteramente personal del Greco. Y si la última de todas especialmente se malogró, ya por falta de dominio y asimilación, ya por exagerado ardor de neófito, no quita esto nada á la alta originalidad de un ensayo buscado á conciencia—«demasiado á conciencia para ser enteramente sincero ó enteramente afortunado», dice bien Mr. Symonds—y por caminos muy análogos á los que siguen algunas actuales corrientes del arte pictórico.

En el capítulo primero de este libro, se hizo mención del joven de barba rubia, que asoma su cabeza, mirando de frente, sobre el hom-

bro izquierdo de San Mauricio, así como de las razones que hay para creerlo retrato del artista. Este sería un testimonio más de la importancia que aquél dió á su obra. No sé si el tronco del árbol, al parecer recién cortado, que hay en primer término, á los pies del Santo, y las flores que le rodean, único pormenor que anima el suelo, envolverán algún simbolismo alusivo al martirio; pero puede asegurarse que la culebra que sostiene en su boca el tarjetón con la firma (lám. 2) no fué ciertamente símbolo de la astucia del pintor: que más pecó, en tal caso, de audaz que de prudente.



Réplicas.—Ponz y Cean citan, en la iglesia de San Torcuato de Toledo, «el borron original para el cuadro grande de San Mauricio», y cuando Parro escribe, en 1857, había ya desaparecido de allí. Este supuesto y problemático boceto—pues en tal punto no son de fiar ninguno de ambos eruditos—tal vez fuese alguna de las dos únicas composiciones que conozco de semejante asunto. La que, procedente de Toledo, posee en Madrid D. Fernando Brieva, y que gracias á su bondad he podido examinar de cerca, es de factura tan descuidada, y se halla además tan perdida por

malos repintes y barnices, que me es difícil ver en ella la mano indubitada del maestro. Estoy lejos de creer que sea este el bosquejo del *San Mauricio*, pues le faltan por completo vigor y frescura; y me parece que debe tenerse por copia, hecha, tal vez, en el estudio del pintor y por su propio hijo, como el *Espolio* del Prado, y ateniéndose á alguna otra réplica que el Greco ejecutase en sus últimos tiempos, y en la cual, no sólo cambió todos los tipos, haciendo, por ejemplo, de su propio retrato, un viejo calvo con barba blanca, y de la inmediata cabeza con la gola, un personaje, cuyos rasgos recuerdan los de Miguel Angel; sino que adornó al paje con rico vestido de corte, del siglo XVI, todo blanco, é introdujo además muchas variantes, casi todas poco afortunadas.

La segunda de las composiciones, sospecho, casi con certeza, que debe hallarse en poder del Rey de Rumanía; pues los pormenores del cuadro *Les Quarante Martyrs*, número 166 de su Galería, convienen por completo con los del *San Mauricio*. Cualquiera que sea su asunto, la caprichosa y fantástica interpretación, que de los personajes hace el Catálogo, pretendiendo ver en ellos á «Felipe II y al Príncipe D. Carlos entre Grandes de Es-

paña» distraídos en contemplar á aquellos pobres mártires «con los pies desnudos sobre el hielo» (1), así como la aventurada y gratuita explicación que da de las simbólicas intenciones del Greco, serían más disculpables que en la actual, en la ya lejana época romántica de Luis Felipe y del Barón Taylor, de quienes el cuadro procede.

---

(1) *Tableaux anciens de la Galerie Charles I.er, Roi de Roumanie.* Catalogue raisonné avec 76 héliogravures de MM. Braun, Clément et C.ie, par L. Bachelin, 1898.

CAPÍTULO VII

EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ

Su significación.—Sin el *San Mauricio*, faltaría en la obra del Greco el indispensable eslabón para llegar razonadamente, desde sus cuadros anteriores, al *Entierro del Conde de Orgaz*, es decir, al ejemplar más significativo, original y perfecto que el artista produjo. Y este enlace se halla, mejor aún que en aquel discreto segundo término, cuyas finas y desatendidas bellezas hemos celebrado, en las extrañas y llamativas figuras del primero, que tanto escandalizan. El mismo naturalista regional espíritu, que inspiró aquel extravagante grupo de mártires, causa principal de la ruina y menosprecio del cuadro, aplicado ahora con superior acierto, y en condiciones menos desfavorables, dió por resultado, para gloria del

pintor, el *Entierro*, si no la más correcta, la más sustancial y penetrante página de la pintura española, (lám. 36).

Común es, por tanto, á ambas obras el análisis, de que nos hemos servido, para explicar la aparición del *San Mauricio*, pues el *Entierro* no es, en el fondo, otra cosa, que el hallazgo feliz de una perfecta forma de expresión, buscada antes sin éxito, para traducir el realismo familiar é íntimo y el ambiente físico y moral, así de la raza como de la sociedad castellanas, juntamente con el pronunciado acento nervioso y las frías entonaciones de color, típicas del artista.

Cada vez más apartado y libre de reminiscencias clásicas, venecianas y romanas, el *Entierro del Conde de Orgaz*, lejos de ser, como pudiera creerse, á juzgar por la unanimidad de alabanzas que despierta, una especie de vuelta atrás ó arrepentimiento de los extravíos del *San Mauricio*, con igual unanimidad censurado, es, por el contrario, la vigorosa afirmación de aquel propio sistema y el justo empleo de las condiciones que lo forman. Tentativa, esta vez, plenamente lograda; de un lado, por virtud de ese mismo rigor, con que acertó el Greco á permanecer fiel á sus nuevas tendencias y á llevar-

las, sin vacilar, hasta su último extremo; y de otra parte, al favorable asunto, que en esta ocasión le cupo en suerte y que contribuyó no poco al éxito alcanzado.

Refiérome, al hablar así, claro está, á la parte baja del lienzo; no ciertamente porque participe del injustificado general desdén, con que suele mirarse la parte alta, llena también de infinitas bellezas y muy á propósito para mostrar el ningún efecto que en el ánimo y aspiraciones del Greco hubo de producir el fracaso sufrido, así como lo poco propicio que el pintor se hallaba, á pesar del público y del monarca, á apartarse de su nuevo camino; sino porque aquella constituye realmente todo el cuadro, en lo que este tiene de más honda originalidad, significación y hermosura. La Gloria no representa en el *Entierro*, sino la inevitable inconsciente transacción con su tiempo, de toda obra humana; y mediante ella principalmente enlázase la composición con las fórmulas artísticas de aquella época, de las cuales, en cambio, se aparta tan por completo la escena del entierro, que, al contemplarla por vez primera, el espíritu, no hallando entre sus recuerdos términos adecuados á que poder unirla, déjase dominar, antes que nada, por una intensa sensación de sorpresa.

Trátase de un funeral; el asunto es sencillo y trasparente. Pero esta misma claridad, que no obliga á esfuerzo alguno para darse cuenta de la acción, hace que resalte más vivo el efecto de extrañeza, que, durante algún tiempo, no permite formular juicio favorable ó adverso. El *Entierro del Conde de Orgaz*, ni atrae, ni repele; ni asombra, ni deja indiferente; pero excita la atención y sorprende el ánimo, en cuanto el contemplador no recuerda haber visto nada que se le parezca. En este respecto solamente, y sin referirnos al mérito de la obra, tal vez no sea fácil encontrar en la historia de la pintura otro ejemplo tan característico, aun acudiendo á aquella serie de artistas de la misma independiente, revolucionaria ó estrambótica familia que el Greco. Fácil es comprender que el origen de semejante fenómeno se encuentra en el aislamiento, en que, muy dentro todavía del siglo XVI, aparece el *Entierro*, con su sello de intimidad naturalista, su nuevo y desconocido españolismo, su acento nervioso y la fría y monótona sobriedad de sus entonaciones grises. Si es difícil dar con alguno de estos caracteres aislados en obras anteriores ó contemporáneas al *Entierro*, es imposible encontrarlos conjuntamente y en unidad, como aquí se mues-

tran, realzado su valor, además, por virtud de un asunto emocionante, una composición tan sencilla y armoniosa como razonada y una sólida técnica de insuperable maestría. De aquí la sorpresa.

Naturalismo familiar hubo en Holanda; pero mucho más tarde. Genuinamente español fué el de Velázquez; pero, cuando el *Entierro* se engendró, faltaban años todavía para que naciese D. Diego. Y, tanto uno como otro de esos dos realismos, carecen, sobre todo, de la aguda nota espiritual, que distingue al del Greco. Sus dos contemporáneos, los castizos Luis Morales y Alonso Sánchez Coello, ambiente español pusieron en sus figuras y retratos; pero sin conseguir infundirles el alto valor de plenas y enérgicas expresiones del tipo nacional que Theotocópuli logró para sus personajes. Y en cuanto á las composiciones de aquellos dos pintores, impregnadas de manerismo, no tienen de local más que la ineludible marca, que toda obra lleva del país en que se produce. El impresionismo, la intensa expresión, la frialdad y monotonía de la gama, los reales, pero desusados, contrastes, ya de blanco y negro, ya entre las aisladas manchas de exuberante riqueza, y el fondo monocromo, son anticipaciones que, pasando por Goya,

en quien también esporádicamente asoman, hay que llegar á nuestros días, á Manet y á Whistler, por ejemplo, entre otros, para volver á encontrarlas, con más ó menos éxito logradas, según las ocasiones, y con muy distintos procesos y caracteres en cada artista. No hay que olvidar que el *Entierro* se pintó cuando todavía Tintoretto y Pablo Veronés cosechaban laureles.

Argumento.—Los *Extravagantes* de Villegas, en su edición de Toledo de 1588, y los *Apuntamientos* de Pisa, hechos en 1612, los cuales corren todavía manuscritos y no pudieron recibir del autor la última mano, son los testimonios contemporáneos del Greco y más auténticos, que hasta ahora encontré para las primeras noticias sobre la famosa pintura. Stirling (t. I, pág. 282) dice, con verdad, que ni Pisa, en su *Descripción de la imperial ciudad de Toledo* (1617), ni el Conde de Mora, en su *Historia* de la misma ciudad (1654-63), mencionan el cuadro, ni el asunto que representa; pero no conoció, sin duda, dicha segunda parte manuscrita del primero de estos dos escritores; y es extraño, porque Ponz, en su tan trillado y corriente *Viaje* (t. I, pág. 168), la cita ya, al hablar del *Entierro*.

El argumento ofrecido al pintor, para con él llegar al ciclo de sus grandes composiciones, es opuesto por completo al del *San Mauricio.* En vez de una altisonante y deslumbradora hazaña del martirologio clásico, esparcida en todas las edades á los cuatro vientos por las trompas laudatorias de la fama, se trata ahora de un silencioso milagro, ignorado de las gentes; de una leyenda mística, tan sencilla, tan modesta, tan familiar, tan íntima, y al mismo tiempo, tan genuinamente española, más aún, tan local, tan toledana, que, á no ser por la perdurable glorificación que el pincel de Theotocópuli le diera, dormiría todavía oculta y sin interés para casi todo el mundo, en los «memoriales antiguos q̃ ay en la yglesia parrochial de sancto Thome de Toledo», según dice Villegas; en la *Historia de Toledo* de Pedro de Alcocer (1), y en las olvidadas *Crónicas de la Orden de San Agustín* (2), fuentes de donde la copian Villegas y Pisa.

---

(1) *Hystoria o Descripcion de la Imperial cibdad de Toledo. Con todas las cosas acontecidas en ella, desde su principio y fundacion. Adonde se tocan y refieren muchas antiguedades, y cosas notables de la Hystoria general de España. Agora nueuamente impressa.* En Toledo, por Juan Ferrer, 1554. (Libro 2, cap. 21).

(2) *Chronica de la orden de los ermitaños del Glorioso padre Sancto Augustin.* Diuidida en doze Cẽturias compuesta

Hela aquí en sustancia. «Don Gonzalo Ruyz de Toledo, descendiente del claro linage de Don Esteban Illan, que fué descendiente de Don Pedro Paleologo, hijo tercero del Emperador de Constantinopla (del cual descienden los Duques de Alba y los Condes de Oropesa y de Orgaz)...» fué natural de Toledo, Señor de la villa de Orgaz (en aquel tiempo no tenía título de Conde), notario mayor, ó sea Canciller de Castilla, y tan piadoso varón que, entre otras fundaciones religiosas, reedificó y agrandó la iglesia de Santo Tomé apóstol, de Toledo, por los años de 1300, haciendo donación á la misma de muchos presentes de oro y plata. En 1312, ciertos religiosos de la Orden de San Agustín, que antes, por mediación del Rey Don Alonso el Sabio, se habían establecido en la iglesia de San Esteban, fuera de la ciudad, á orillas del Tajo, pudieron ahora abandonar este sitio, que resultó malsano; pues, gracias al benéfico influjo de Don Gonzalo, cedióles para convento, la reina Doña María de Molina, mujer de Don Sancho el Bravo, unas casas y Alcázar real, que tenía en Toledo.

---

por Fray Hieronymo Roman, frayle professo de la mesma orden... En Salamanca. En casa de Joan Baptista de Terranoua, 1569. (Centuria 10. Año 1327, pág. 64.)

Y fué voluntad del Señor de Orgaz, que la nueva iglesia se llamase de San Esteban, como la que habían abandonado, por lo cual el glorioso Protomártir y San Agustín le honraron en su entierro, ocurrido en 1323, de este modo:

«Habíase empleado el siervo de Dios en obras santas, por lo que vino á morir santamente. Fué llevado su cuerpo á sepultura á la iglesia de Santo Tomé, fabricada por él, y estando en medio de ella puesto, acompañándole todos los nobles de la ciudad, y habiendo ya la clerecía dicho el oficio de difuntos, y queriendo llevar el cuerpo á la sepultura, vieron visible y patentemente descender de lo alto á los gloriosos santos San Esteban Protomartir y San Agustín, con figura y traje, que todos los conocieron, y llegando donde estaba el cuerpo, lleváronle á la sepultura, donde en presencia de todos le pusieron, diciendo: *Tal galardón recibe, quien á Dios y á sus santos sirve;* y luego desaparecieron, quedando la iglesia llena de fragancia y olor celestial...»

Dispuso Don Gonzalo le enterrasen, por humildad, junto al umbral, y á mano derecha, según se entra, de la puerta de Occidente, donde se levantó una capilla, reedificada más ampliamente después por el cura de Santo Tomé, Andrés Núñez de Madrid, el cual, ga-

nado el pleito que sostuvo en 1564 contra la villa de Orgaz, porque descuidaba cumplir el testamento de su Señor en beneficio de la iglesia, mandó poner allí mismo, para que nadie lo olvidase en adelante la inscripción latina, que aún se conserva, grabada en piedra, compuesta por el Maestro Álvaro Gómez, y donde, con brevedad y elegancia, refiérense los hechos. El mismo párroco fué quien procuró más tarde que el milagro se pintase y pusiese en una pared de la capilla, para que á todos fuese manifiesto; y habiendo pedido licencia, para mayor autoridad y fundamento, al Cardenal Arzobispo D. Gaspar de Quiroga, dióla éste, en 23 de Octubre de 1584, «la cual yo vi originalmente», dice Villegas. «La pintura se hizo y es una de las más excelentes que hay en España, y costó, sin la guarnicion y adorno, 1.200 ducados. Viénenla á ver con particular admiracion los forasteros; y los de la ciudad nunca se cansan, sino que siempre hallan cosas nuevas que contemplar en ella, por estar allí retratados muy al vivo muchos insignes varones de nuestros tiempos. Fué el artífice y pintor Domingo de Theoto capuli (*sic*) de nacion griego.»

Hasta aquí el extracto y citas de Pisa, más pertinentes á nuestro propósito. Me ha

inducido á trascribirlas, lo poco que tales pormenores se hallan divulgados, pues creo sea esta la primera vez que, al hablar del Greco, se publican textuales. Quizá no huelga, tratándose de tan famosa pintura, sobre cuyo asunto, por su mismo carácter puramente local, suele no hablarse. Los guías de Toledo, la mayoría de los viajeros, y algunos entusiastas del pintor é inteligentes conocedores de sus condiciones técnicas, no saben muchas veces, á punto fijo, lo que en el cuadro pasa. De este desconocimiento actual, trescientos años después de pintado el *Entierro*, infiérese lo escondida que, para la multitud, debía de estar semejante historia, cuando el Greco se encargó de representarla (1).

Su valor histórico y poético.—No podía ofrecerse al pintor asunto más propicio para abandonarse á tratarlo libremente, sin preocupación de anteriores fórmulas consagradas, en

---

(1) Nos servimos del texto de Pisa, porque en todo lo que nos interesa no hace sino copiar á Villegas, modificando sólo algunas frases sin importancia, y porque añade en cambio sus propias observaciones; así como por tratarse de un manuscrito, más difícil de consultar para la generalidad que un libro. Allí se halla también (Apén. 10) la interesante inscripción de Álvaro Gómez.

cuanto á la manera de representarlo; y sin otros influjos, que los naturales y legítimos, así del argumento mismo, como del medio, en que el cuadro se producía. Pocos, por otra parte, tan adecuados á las peculiares condiciones, que, en aquella época, caracterizaban al Greco. A su temperamento ideal, convenía una leyenda poética; á su honda y recogida intensidad nerviosa, un milagro, más místico que heroico, de los pacíficos y humildes, próximo á la familia del amoroso ciclo franciscano; á su naturalismo español, una escena puramente nacional, ocurrida en Toledo; á su melancólico y humano dramatismo, un entierro; á su independencia artística, un hecho oculto, casi desconocido de las gentes; á su tendencia simplificadora en la composición, á la sobriedad de su fría paleta, y, como freno benéfico á sus alarmantes ensayos de nuevas luces y colores, el oscuro interior de un templo. No tuvo, sino entregarse, por entero, á su espontáneo impulso, aplicar con rigor los que pudiéramos llamar sus cánones pictóricos, para producir, á la vez que un trozo de técnica magistral, una obra feliz, amplia y claramente expresiva, de aquellas pocas en que un artista, sin pretenderlo, ni aun sospecharlo siquiera, acierta á condensar el tipo característico de

un pueblo y el ambiente espiritual del mismo, en determinada época de su vida.

El *Entierro del Conde de Orgaz* es, en efecto, una de las páginas más verídicas de la historia de España, y tengo por muy difícil poder imaginarse de otra suerte que como en él aparece, ni con más auténtico realismo, el alma y el cuerpo de la sociedad castellana, en los últimos años del reinado de Felipe II. Un castizo milagro español; un lúgubre oficio de difuntos, y un austero coro de enlutados caballeros neuróticos, entre clérigos, de una parte, y frailes de otra; todos retratos fieles, que no simples modelos; figuras arrancadas de la realidad, y más vivas que cuando respiraban, son acerados instrumentos, que graban profundamente en el espíritu la melancólica impresión de aquellos postreros, miserables días españoles del siglo XVI, en que el monarca más genuino representante de su pueblo, independiente Holanda, deshecha la Invencible, muerto Alejandro Farnesio, descomponíase lentamente en su estrecha y lóbrega estancia del Escorial, debajo de su propio mausoleo, cubierto el cuerpo de úlceras y de reliquias, y maniáticamente obsesionado el cerebro con la intangible pureza del dogma y los aterradores misterios de ultratumba.

Pocos cuadros, si es que los hay, ni en la española, ni en las otras escuelas, más excitantes, más inquietadores, que el *Entierro*, cuya escena, con tan sobrios elementos condensados, sin ser historia ni pretender enseñar nada histórico, no sólo sugiere una idea, sino que provoca un estado de ánimo, en consonancia con lo que debieron ser entonces la raza y la esencia de la vida castellanas. Nada importa que el contemplador aplauda y eche de menos esa época, ó reniegue y abomine de ella; el valor de la representación es más amplio y más hondo, y en todos, por igual, suscita, como si se tratara de la realidad—independientemente, lo mismo de la benigna nostalgia, que de la acerba crítica—la sensación de que así fueron, buenos ó malos, el pueblo y el espíritu españoles de aquel tiempo. Amigos ó adversarios, nadie se figura á España, al morir el siglo décimosexto, más que vestida de luto, y entonando á sus pasadas glorias, benéficas ó perniciosas, un triste *de profundis*. El piadoso Señor de Orgaz, vistiendo flamante armadura y llevado á enterrar por santos, cubiertos con aquellos espléndidos brocados de oro, rico producto de las todavía entonces florecientes y pronto muertas, industrias nacionales, en medio de sacerdotes, monjes y caballeros, tan som-

bríos como sus negras uniformes ropillas, parece la encarnación de la dorada andante caballeresca edad española, que, acompañada también de los mismos elementos, comenzaba, por aquellos años, con paso veloz, á bajar al sepulcro. Podría la atmósfera, que en el cuadro respiramos, haber sido, en el hecho, muy otra; la fingida escena y los personajes pudieran no corresponder exactamente con sus originales; y sin embargo, continuarían siendo más verdaderos que éstos, por ser «los que viven en nuestra fantasía», condición esencial que, según Goethe, constituye el retrato; algo, en el fondo, de lo que Aristóteles, con superior alcance, quería significar, diciendo que la poesía es más verdad que la historia.

El «Entierro» y el «Quijote».—Es el *Entierro,* en suma, un documento pictórico tan expresivo y fehaciente, en su género, para reconstruir el pasado de nuestro pueblo, como lo son, en el suyo, aquellos ejemplos más significativos, que puedan escogerse, en el romancero el teatro y la novela. Líbreme Dios de pretender comparar *pari passu* el cuadro toledano con la sin par historia del ingenioso hidalgo manchego; y esto, por dos razones. La primera, porque, para encontrar en pintura digno paran-

gón á la universalidad estética y á la humana trascendencia del *Quijote*, sería necesario remontarse al techo de la Sixtina. La segunda, porque el *Entierro* pertenece á la familia del realismo místico español y no á la de los humoristas. Pero, hecha esta declaración, atreveríame á señalar, ahora, dos notas comunes en ambas producciones. En primer lugar, que, siendo el libro de Cervantes la más acertada expresión literaria, para conocer á fondo, tras de su universal sentido humano, el genio peculiar de nuestra raza, es, por su parte, el *Entierro* el ejemplar que más adecuadamente responde al mismo fin, dentro de la pintura. Y después, que, así como el *Quijote* vino, de un lado, á concluir con los artificiosos y desbarajustados libros de caballería, y por otro, á ennoblecer é idealizar, dentro del género épico, la trivial forma novelesca, sublimando, por vez primera y para siempre, la sencilla humorística narración de costumbres, á excelsa esfera, jamás alcanzada, ni de lejos, por los altisonantes épico-heroicos poemas de su tiempo, de igual suerte, el íntimo, familiar y espiritual realismo del *Entierro* fué, no sólo la precursora y más clara protesta contra las falsas y pomposas composiciones maneristas, postmiguelangelescas — verdade-

ros libros de caballería de la pintura—sino el dechado cristalino de ese perenne castizo naturalismo hondamente penetrado de idealidad, que toda sana inspiración ha perseguido siempre; del cual, la parte que Velázquez alcanzó, acaso le vino principalmente del tesoro del Greco, y que, en perpetuo desdén contra todo género de artificios—ya rimbombancias históricas, ya tendenciosas banalidades, ya insulsas groserías; artificios barrocos, artificios neoclásicos, artificios románticos, artificios neo y ultramodernistas, pues las *machines*, que Diderot fustiga, parecen eternas—sigue el arte contemporáneo buscando todavía, á tientas, entre sus más anhelados ideales.

Por los mismos años se concebían, en la misma amplia y soleada llanura castellana se engendraban, á la vista una de otro, la novela y el cuadro, las dos fuentes de vida más intensa, las dos más armónicas y originales conjunciones de idealismo y realismo que en el arte español se han producido.

La raza.—Sin necesidad de escudarse, acudiendo á Lessing, tras el distinto alcance de la pintura y de la poesía, para disculpar el hecho, es cierto que el *Entierro* no tiene un fondo de tan universal trascendencia como las grandes

producciones literarias con él comparables, pero no lo es menos que su límite de expresión excede de la mera contemporaneidad, y abarca lo esencial de aquellos rasgos, que es dable traducir al color y al dibujo, entre los más genuinos y persistentes del tipo español de todas las épocas. Fórmanlo, especialmente en Castilla y Andalucía, hombres cetrinos, enjutos y angulosos; secos y duros de cuerpo y de espíritu, como las áridas llanuras y las sierras graníticas en que viven; más intelectuales é imaginativos, más agudos é ingeniosos que accesibles á la razón y al sentimiento; de nobles y dignas maneras, de aspecto contemplativo é indiferente; exagerados, ampulosos y retorcidos en el pensar y el decir; impulsivos y violentos en el hacer, como la marcha torrencial de sus ríos; concentrados en el reposo; agrios y descompuestos en la expresión y el movimiento; y, por sello dominante, con un fondo de humorista tristeza, ahogada intencional y pasajeramente en bulliciosa, á veces desenfrenada, alegría, originaria, más de representación fantaseadora, que de verdadero goce y de ingenuo abandono.

Lo muy poco que, de entre todo esto, es posible entrever en un cuadro, percíbese en el *Entierro*. Semblantes pálidos de tez morena,

con ligerísima y fría trasparencia carminosa; cuerpos descarnados; ademanes recogidos; expresiones sobrias; dignos continentes; ojos negros, punzantes, á donde asoma un espíritu agresivo, propenso á dispararse con violencia; y la obligada atmósfera de serena tristura penetrando la escena.

La tristeza.—Triste es, en general, toda la pintura española, como el carácter de la raza. Raros chispazos brillarán en ella de la sana, exuberante alegría del Renacimiento italiano; de la saludable satisfacción de vivir que rebosa en las escuelas flamenca y holandesa; ni mucho menos de esa encantadora nota *joyeuse*, que recorre todo el arte de Francia, desde las risueñas esculturas de sus iglesias medioevales. Triste ha sido y continúa siéndolo. El Museo moderno de Madrid es más sombrío aún que las antiguas salas nacionales del Prado. De la exposición española, en la Universal de 1889, díjose, con unánime acierto, que sólo encerraba una serie de crímenes, y que, en medio de las extranjeras, parecía un cementerio. Premióse en ella el cuadro más francés, alegre y modernista, sólo por serlo; y representaba un *Hospital con moribundos*. Ya, diez años antes, en la de 1878, había alcanzado la medalla de honor

igualmente *Doña Juana la Loca contemplando el ataúd de Felipe el Hermoso.* Y en la última, de 1900, á los veinte años de entonces, los más destructores y turbulentos para el arte contemporáneo, obtúvola un hermoso lienzo, pintado á cielo abierto, á orillas del placentero Mediterráneo, lleno de sol vibrante, con todos los alardes del *plein air*, con todos los modernos efectos de luces y colores, y, sin embargo, triste. La interpretación y el asunto: un rudo fraile, en pie, con negros hábitos, destacado vigorosamente, de espaldas, sobre el intenso azul del mar y del cielo, y ayudando á bañar, desde la playa, á un grupo de desnudos niños, escrofulosos, misérrima y repugnante escoria humana, atan la obra del último y más alto representante de la pintura española en nuestros días, al puro nacional casticismo. Y por si algo faltaba, el cuadro se titula *¡Triste herencia!*... Paréceme que hay sobrado motivo para considerar al *Entierro del Conde de Orgaz*, por su fondo y por su forma, como el prototipo de esa corriente, siempre melancólica, las más veces fúnebre, que atraviesa por todo el arte español, sin haberse agotado todavía.

El misticismo.—En cambio, lo que no tiene el *Entierro*, ni ninguna otra de las composi-

ciones españolas del Greco, es el clásico humorismo de la raza y de la literatura castellanas, manifiesto igualmente en sus grandes pintores: que humoristas fueron, fino é intencionado, Velázquez, en retratos, bufones, poetas, borrachos y asuntos mitológicos; cándido é ingenuo, Murillo, en pordioseros, pilluelos y piojosos; lúgubre, Valdés Leal, en su *Triunfo de la Muerte* y su *Fin de las glorias de este mundo;* brutal y sangriento, Goya, donde quiera que puso la mano. El Greco, en nuestra patria, como Ribera y Zurbarán, no pulsó esta cuerda. Los tres concibieron siempre y solamente en serio sus representaciones; y, á la ironía humorista, sustituyóse en ellos, sobre todo en el maestro cretense, la honda intensidad contemplativa, que llega á dar á sus figuras aire de enajenados. Y así, apartándose de la intencionada picaresca novela, cae el *Entierro del Conde de Orgaz* en la psicología ardiente y conceptuosa, pero, sobre todo, austera, de la castiza mística española del siglo XVI, en medio de la cual se fraguaba.

El idealista y, más que evangélico, apocalíptico humanismo, con que debió nutrirse el Greco en Italia, idealismo que traspira además en sus primeras obras, así como en las escasas noticias de sus contemporáneos, de-

jóse penetrar rápidamente, al llegar á Castilla, no sólo por aquel otro humanismo nacional, más horaciano, apacible y familiar, de Fray Luis de León, sino por el típico misticismo español: el del maestro Juan de Ávila, el de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, ardoroso, sutil é intelectualista, de un lado, y de otro, contemplativo, recogido; con la realista intimidad en sus asuntos, de un cuadro de género, y la constante sombría preocupación de las penas eternas. Y esta nueva nota, nacida de la asimilación por el Greco de una mística á la vez naturalista y ascética, unida á los anteriores caracteres, completa el fondo esencial del *Entierro*, y aquilata su valor, como acertada imagen, producto, no diré si más espontáneo ó más reflexivo, del espíritu del tiempo y de la raza.

Y no es místico el asunto, ciertamente, sólo por ser religioso: que el misticismo en sí es muy otra cosa que la historia sagrada, y ni Rubens, en sus Vírgenes, ni Goya, en sus Cristos, han sido místicos; sino que es mística su interpretación, en el sentido real y directo de la mística, porque todo se halla tratado en el cuadro, no obstante su trasparente realismo, misteriosa, estática y devotamente. Y no sólo es místico, sino místico castellano; porque des-

de el fúnebre argumento puramente local, sin importancia para nadie, ni en sitio alguno, á no ser en Toledo, hasta el lóbrego fondo perdido, que no alcanzan á iluminar los blandones, todo es recogido, familiar, serio, triste; todo mira hacia adentro; todo es esencialmente contemplativo; y cadáver, santos, monjes, clérigos y caballeros, todos parecen encerrados en su *castillo interior*, y en él deleitándose.

La composición.—Si el tema, como queda dicho, favoreció al pintor para triunfar por completo, aferrándose á sus nuevas y radicales aspiraciones, no hay que escatimar á éste el mérito que le corresponde por la original composición del cuadro. Sujetóse en ella estrictamente á la ingenua narración de la crónica; y olvidándose de todo artificio y de todo influjo italiano, acertó á representar la escena como si en Santo Tomé de Toledo pasara, y en aquel mismo instante. Y así, combinando en justa medida su imborrable idealista genio nativo, su neto español familiar naturalismo, su acento nervioso y su típica gama; y condensando raza, época, ambiente y concepciones nacionales, con tan intensa vida, con tan escueta sobriedad de líneas, con técnica tan sólida y certera, hizo del *Entierro*, á la vez que una

obra de valor universal, en cuanto fiel, viva, poética encarnación de un trozo de realidad, de un episodio humano, un ejemplar, además, original y nuevo, sin claros antecedentes manifiestos en la historia del arte. No hay duda que los tiene, como hemos visto, y sobre todo en el mismo proceso de la labor del Greco; pero la conjunción de los elementos innovadores en fondo y forma es tan adecuada y feliz en este caso, tan nítida y penetrante su fuerza expresiva, que sólo así se explica cómo el público inteligente, ya favorable, ya contrario, en sus juicios al maestro, declara, más ó menos explícitamente, pero con rara unanimidad, y como nota común, al contemplar el cuadro, que, bueno ó malo, es fruto extraño, fuera de los moldes habituales y distinto de la pintura de aquella época, lo que el *Entierro* ofrece.

Treinta figuras llenan por entero la escena; en tan apretado grupo las del fondo, y con tal arte dispuestas las de primer término, que no dejan ver el más insignificante pormenor, para caracterizar el sitio en que ocurre el milagro. Son, en realidad, treinta retratos con fondo perdido; conjunción nueva entonces, acaso difícil de encontrar, ni en las composiciones de aquél, ni en las de ningún otro tiempo. El sistema de concentración del interés en lo pura-

mente humano ha llegado aquí á su término; pues hasta el pequeño trozo de tierra, que, en el *Espolio* huellan los pies de Jesús, ha desaparecido en el *Entierro*.

El cuadro no sólo *está visto*, como se acostumbra ahora á decir, sino además, y por fortuna, *pensado* y *compuesto*. No ha podido menos de pasar y repasar muchas veces por la mente del pintor, antes de conseguir tan tersa simplificación, tan desnuda sencillez y tan armonioso equilibrio. Si en los personajes todo es naturalismo y actualidad, en la composición no hay rastro de las clásicas fórmulas, que hasta entonces se usaban, ni recurso que huelgue. El estudioso que desee percibir á plena luz el vivo contraste que el *Entierro* presenta con la pintura de su tiempo y los tan significativos elementos de novedad que trae consigo, no tiene sino compararlo, al hacer su análisis, con cualquiera de las grandes composiciones de aquella época, escogiendo principalmente alguna análoga, al menos, en valor y en asunto, al lienzo toledano y que, como el *Milagro de San Marcos*, de Tintoretto, por ejemplo, hasta hubiera podido, tal vez, influir en la educación del Greco.

Caballeros, frailes y clérigos, todos de pie; todos de la misma alargada estatura; todos á

un mismo nivel, sobre el oculto pavimento de la iglesia; todos agrupados en uniforme curva abierta; casi todos vestidos de negro y todos formando, de un extremo á otro del lienzo, un mismo, compacto y no interrumpido friso de veintiséis cabezas, en la misma invariable línea horizontal, casi todas en el mismo plano y todas en la misma intensa y reposada contemplación del milagro que ante ellas se realiza—San Agustín y San Esteban inclinados, en el centro del grupo, y en el momento de levantarse para echar á andar, suspendiendo en sus brazos el cuerpo del Señor de Orgaz—, tal es, en sus rasgos capitales, la composición de la parte baja del *Entierro*. ¿Hay, por ventura, en ella algo de común con las siempre movidas, las más veces violentas y quizá teatrales composiciones italianas posteriores á Perugino y á Bellini? Con las prerrafaelistas sí que tiene de homogéneo, al menos, la claridad de exposición, el digno reposo, la simétrica ponderación de masas, la realista sencillez y aún la buscada monotonía; condiciones más ingenuas en aquellas, producto ahora más reflexivo y que marcha siempre en indefectible consorcio con el entero abandono del artista hacia el natural, para que éste lo penetre plenamente.

El agitado y vario asombro de los que pre-

sencian el martirio del esclavo en el cuadro de Tintoretto es aquí sosegada y uniforme contemplación. La pluralidad de movimientos y de planos, y el rompimiento de líneas, conviértense en una sola reposada actitud, dos únicos términos y dos solos contornos: recto el del fondo, dibujado por el continuo friso de cabezas; y suavemente movido el que, sin rebasarlo, delante de él se destaca solo, mediante tres amplias curvas sin senos interiores, como las monótonas africanas playas de la Península. En el uno, afán de riqueza; en el otro, estudiada sobriedad de colores. Aire, luz, cielo, espléndidas lontananzas, dispersión, en aquél; concentrado recogimiento, en este entierro, caracterizado sólo por el blanco sudario, sin ataúd y sin sepulcro, sin más recursos que la acción misma, perdida en el oscuro ambiente. Está allí San Marcos, como San Pedro y San Pablo en el fresco de Rafael, suspendido en el aire, invisible á los espectadores de la escena, con su flotante ropa talar, sus alegóricos atributos, su nimbo radiante; mientras San Agustín y San Esteban, con vestiduras de obispo y diácono—no las mismas, que se conservan en la iglesia de Santo Tomé, según la tradición popular pretende, pero sí muy semejantes, en efecto, á las ricas, contem-

poráneas del cuadro, que el viajero puede admirar aún en aquella sacristía—, sin nimbos, aureolas, ni otros pormenores, que revelen su celestial procedencia, se hallan aquí en tierra, como la Virgen, que tan de cerca y tan llanamente habla con San Bernardo en el maravilloso Filippino de la Badia; con aspecto puramente humano, familiarmente confundidos con el cortejo; sujetos, en suma, por entero, á la naturalista sencillez de la escondida leyenda toledana.

Ciertamente, que no se trata en ella, ni de salvar á Roma, ni de librar á un héroe del martirio, ni de dar retumbante testimonio ante el emperador del dominio de Cristo sobre las potestades de la tierra; sino de premiar, callada y amorosamente—no con imperios, riqueza, sabiduría, ni bienaventuranza, sino con obra de caridad tan tierna, modesta y desinteresada, como es la de bajar del cielo dos santos á enterrar á un muerto con sus propias manos—, las humildes virtudes, nada heroicas, por cierto, de un piadoso caballero castellano, que, por junto, edificó una iglesia y convento para cómodo albergue de frailes, restauró otro templo, en que había de sepultarse, y legó en su testamento al párroco del mismo y á los pobres, según reza la inscrip-

ción de Álvaro Gómez, dos carneros, dieciséis gallinas, dos pellejos de vino, dos cargas de leña y ochocientos maravedís... anualmente. No era, pues, tan extremado, según se ve, el mérito del Conde, como pensaba el Vago Italiano que debía ser «para incomodar dos tan grandes lumbreras de la Iglesia á que le viniesen á hacer de sepultureros». Y, en fin, hacia el mismo sitio, en el ángulo bajo de la izquierda, llevan ambas composiciones un pormenor, que, en medio de su analogía, sirve para acabar de distinguirlas. El personaje, que asoma de perfil, en el *Milagro* de Tintoretto, fuera de la composición, y contempla tranquilamente la escena, es un portento de actualidad, algo que disuena del resto, y nota frecuente en los grandes maestros venecianos del XVI; pero el arrodillado pajecito del *Entierro* es más todavía: porque es un alarde consciente de afectación arcáica, lanzado, sin desentonar, en medio de aquel derroche de sobriedad naturalista; especie de anticipación moderna, en lo que tiene de atrevida despreocupación, de reflexivamente intencionado y claro arcaismo: por cuya misma ingenua claridad acéptase de buen grado personaje tan convencional y fuera de lugar en aquel trance, y al que no falta—puesto que ya mira cara á

cara al público y con el índice extendido le muestra la escena—, sino la filacteria con el *aspice*, para recordar en todo á las sugestivas figuras que desempeñan el mismo convencional papel en los góticos monumentos sepulcrales del siglo XIII al XV, la época, sin embargo, de más hondamente sincero realismo del mundo cristiano.

Los contrastes.—Observemos la claridad, el equilibrio y el interno enlace de la composición. Sus dos factores: *entierro* y *acompañamiento*, percíbense á primera vista y sin fatiga, como un todo indisoluble, y á la vez distintamente, contrastando las suaves curvas de los Santos inclinados y del cadáver que sostienen horizontalmente, con el repetido paralelismo vertical del cortejo, tanto como los espléndidos ornamentos de oro y sedas, y la acerada armadura, con el blanco, gris y negro de sobrepellices, hábitos y ropillas.

Frecuentes contrastes hay, además de éste, que introducen, siempre con suave delicadeza, variedad en la escena, ponderación y ajuste en las masas. En el grupo principal, verbigracia, nótase el tenue movimiento de marcha hacia la izquierda, fielmente ajustado á la realidad del caso, y que, dislocando del centro á

las tres figuras, rompe la simetría y trasporta el foco de atención y primordial interés sobre el personaje de superior importancia: San Agustín, contemplando la cabeza del Señor de Orgaz, á quien sostiene por los hombros; mientras San Esteban, más humilde, llévalo por las piernas, y andando hacia atrás, retírase modestamente á lugar secundario; de igual suerte que nos atrae la armoniosa oposición entre la agobiada figura y el escuálido semblante del anciano Padre de la Iglesia y la floreciente adolescencia y virginal frescura del lozano mancebo protomártir.

El cortejo, á su vez, ofrece tres partes. En el fondo, los caballeros, de rizadas lechuguillas y rojas cruces de Santiago. Tanto podrían ser aquellos devotos ciudadanos, cuyo recogimiento y afición á misas y sermones convertían de continuo á Toledo en Semana Santa, según Pedro de Alcocer (pág. 124), como aquellos otros, también toledanos, de quienes Navagiero en su *Viaje* refiere que, si no tienen mucha renta, «la suplen con la soberbia ó, como ellos dicen, con *fantasía:* de lo que son tan ricos, que si lo fueran tambien de bienes de fortuna, el mundo entero sería poco contra ellos». A la derecha, la aristocrática y fastuosa clerecía; á la izquierda, los frailes, uno por cada orden

de las tres principales, bien caracterizadas: el humilde y austero franciscano, y el penetrante agustino, en sitio de preferencia; y menos visible, confundido con la multitud, el más práctico, más batallador y más gobernante dominico; frailes y clérigos, destacándose sin afectación, y, por su acertado y sobrio avance al primer término, sirviendo para enlazar suave, casi insensiblemente, el coro al tema.

Entre el preste y el sacerdote con sobrepelliz, de un lado, é «il frate grigio e il nero», de otro, ofrécense la misma compensación y contraste análogo á los que se observan entre San Agustín y San Esteban. Diríase que al fondo de sobriedad cuasi monótona, que domina en el cuadro, acompaña un proceso de ponderación, que se halla igualmente en los linderos de la simetría arcáica. Salvar estos escollos por el camino de la sencilla simplificación, mediante recursos inadvertidos al contemplador, logrando el éxito con naturalidad, sin esfuerzo aparente, fué lo que el Greco consiguió en el *Entierro*.

Nótese, en efecto, cómo á semejante sistema de compensaciones paralelamente contrastadas responde toda la composición. El equilibrio entre San Agustín y San Esteban, enlazados por la figura del Conde, repítese entre

los dos sacerdotes y los dos frailes, encadenados, á su vez, por la línea de caballeros. Sobre el apiñado fondo de figuras de segundo plano, resalta el espacioso enlace de las pocas que, paralelamente á aquel, llenan el de delante. En éste, se acumula cuanto de color hay en el lienzo, mientras aquél se compone sólo de negro y blanco. En el fondo de cada una de las tres amplias curvas, semejantes entre sí, que el perfil de primer término dibuja, aparecen otras tantas manos, lanzadas, sin defensa, en los sitios más visibles, como alarde de difíciles escorzos; y la del medio, sobre todo, en el centro preciso del círculo que forman, con sus troncos y cabezas, los Santos y el Conde, es, más que alarde, esfuerzo arrojado, casi demente, de audaz y peligrosa extravagancia naturalista. Al fondo más oscuro corresponde, justamente en el centro de la composición, la nota más rica: las áureas vestiduras de los Santos, y el brillante arnés del caballero; en tanto que, á los extremos, el gris del capuchino se halla compensado paralelamente por la apagada tira carminosa del pluvial de *requiem*, y por la enorme sobrepelliz blanca, que, con tan amplia sencillez de factura, deja trasparentar el negro de la sotana. Al ensimismado franciscano, responde el ofi-

ciante, abstraído en su lectura; á la expresión de asombro y ademanes del coadjutor, el análogo ademán y expresivo semblante del agustino. Y cuando, por último, se observa la viva semejanza, casi igualdad, en que concluye, por ambos extremos, el friso de cabezas; la chocante correspondencia entre los dos eclesiásticos de barba blanca; así como la acentuada expresión del rostro que ocupa el punto medio, sobre la mitra de San Agustín, y hacia el cual parecen converger simétricamente, por uno y otro lado, los restantes, no sólo existe algún motivo para sospechar que acaso ha habido en la composición un intencionado estudio de paralelismo, sino que sorprende lo tenue é insensible de los elementos que han bastado á evitar, tanto el escollo de la simetría arcáica, que había de convertirse en manifiesta afectación, tratándose de pintura posterior á Tiziano, como el de la monotonía y la insignificancia, difíciles de salvar en la insólita banda de rostros. Conjuróse el peligro, en primer término, por la intensa individualidad de los tipos, donde ni aparece ni se siente la repetición del modelo, y en segundo lugar, merced á la delicada y rica variedad, aunque á primera vista casi inadvertida, de actitudes y movimientos de las cabezas hacia las tres direccio-

nes del espacio: movimiento algo más sensible en el medio, gracias al pequeño grupo que asoma en último término, y en ambos extremos, por las dos figuras avanzadas de frailes y sacerdotes; pero todo, nótese bien, dentro de aquellos estrechísimos límites, que podía consentir la obsesión de rectilínea uniformidad y de absoluto reposo con que parece haberse concebido y compuesto el *Entierro*.

El capital contraste.—No acaban todavía los contrastes. Falta el más violento: el que ofrecen entre sí las dos partes del cuadro; la alta y la baja, la celestial y la terrena. Desde antiguo la crítica aplaudió con entusiasmo la mitad inferior del *Entierro*; pero, en lo que estuvo unánime, hasta que en nuestra época se ha levantado contra ello alguna que otra protesta esporádica, fué en abominar de la mitad celeste. Y esto es muy explicable. Nadie puede desconocer que el interés dramático de la acción se halla concentrado en la parte baja, y que las peligrosas condiciones geniales del pintor, tan aptas para promover escándalo, resultaron en ella mitigadas, merced al feliz concurso de circunstancias favorables, que he tratado de exponer, y no excedían de aquel razonable límite,

que, con raras excepciones, el público de todos los tiempos podrá tolerar sin repugnancia; mientras que la Gloria, no sólo es aquí elemento secundario—más todavía en el Greco que en sus contemporáneos, si se atiende al espíritu de extrema concentración que en las composiciones le distingue—, sino que en ella, por virtud de concausas igualmente propicias, abandonóse el pintor, á rienda suelta, á las peculiares fórmulas estéticas de su personal y originalísimo temperamento.

Encarnando la escena del *Entierro* con tal pureza, en todos sentidos, el ambiente nacional; templada, hasta donde era el Greco capaz de consentirlo, y gracias al influjo benéfico del argumento realista, toda chocante violencia de idea y de expresión; con la vida que las almas y los cuerpos y las cosas derraman á torrentes, ¿qué podía ofender en la parte baja del lienzo, aún á los más timoratos preceptistas clásicos ó románticos? Ni siquiera el anacronismo de los trajes; pues, á pesar de que es radical y absoluto, no á medias, según acostumbran los venecianos, como á nadie interesa averiguar la época del milagro, acéptase aquel de buen grado y sin más protesta que la ingenua de algún que otro candoroso erudito. Para los incapaces de penetrar y de

gozar la trascendental idealidad del cuadro; para los que no acertasen á ver en la cárdena llama de cada blandón un espíritu, ¿no había suficiente con la cabeza de San Agustín, hecha de ceniza y jirones de niebla, junto á las flores de granado que tiñen las virginales mejillas de San Esteban; con la abrumadora verdad del tranquilo rostro á medio afeitar del sacerdote abstraído en la lectura del *Oficio de difuntos*, frente á la obsesión de enajenado, que revelan aquellos punzantes ojos del fraile negro, clavados en el capuchino; menos todavía: con el bulto palpable de cosas y personas, y la acordada sinfonía de valores de blancos y negros; con la sobria firmeza de la armadura damasquinada, de la tenue sobrepelliz, del recio brocado, de la blanda almohadillada mitra, de los rojos sobrepuestos y bordaduras multicolores? Tesoros eran, desconocidos hasta entonces en el arte nacional, pocas veces igualados más tarde, ninguna sobrepujados, y de aquellas cosas, que, sin temor á la hipérbole, bien podía el P. Sigüenza arriesgarse á calificar de «excelentes», así como Pacheco (t. I, pág. 393) y Jusepe Martínez (pág. 188), poco benévolos para con el Greco, considerar «tan relevadas y tan vivas (en aquella su manera), que igualan á las de los mayores hombres» y «dignas de tanta

estimacion, que (por ellas) se le puede poner en el número de los famosos pintores».

La «Gloria»: su crítica tradicional.—Encima de tanta belleza, claramente comprensible para inteligentes y profanos, aparecía de pronto una Gloria, con todo aquello que «á tan pocos habia contentado» en el *San Mauricio*, y que, por mostrarse aquí todavía con más acento que entonces, y en inmediata oposición con lo tan discretamente pintado debajo, no podía ahora contentar á ninguno. Y sobre contraste tan palmario y famoso debió fundarse principalmente aquella idea extendida por Jusepe Martínez (pág. 183) de que el Greco «trajo una manera tan extravagante, que hasta hoy no se ha visto cosa tan caprichosa, que pondrá en confusion á cualquiera bien entendido para discurrir su extravagancia», y aquel juicio del mismo escritor, donde dice que las pinturas del Greco «son tan disonantes unas de otras, que no parecen ser de la misma mano.» Lo que para la generalidad convirtióse fácilmente en la fórmula absurda, dada por Palomino (página 481), de que «lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor, y lo que hizo mal, ninguno lo hizo peor»; fórmula de que se apoderó con gusto la fantasía popular, precisamente por lo mila-

grosa; por el inexplicable misterio artístico, que su sentido encierra, y que tan bien cuadraba á la extraña y cuasi legendaria personalidad del maestro. Y aplicándose al *Entierro*, clasificóse, como lo mejor de lo mejor la parte baja y, como lo peor de lo peor, la alta, ya que no se podía afirmar, aunque lo pareciera, y como muchos, sin duda, habrían deseado para poder explicarse tan rara antinomia, que fuesen cada una de mano distinta.

No; ambas son del Greco y ambas buenas. El contraste que ofrecen es real y notorio, pero no tan irresoluble como á primera vista parece. Basta recordar lo dicho con motivo del *San Mauricio*, para poner en claro lo que en el fondo hay de cierto, tanto respecto de la supuesta segunda manera del pintor, como de la oposición simultánea de lo bueno con lo que, tal vez sin suficiente análisis, se juzga malo en obra de tan gran importancia. Y á ello puede atribuirse el desprecio, tan general cuanto inmerecido, hacia esa parte alta, que, lejos de ser «mala», ofrécese al que atentamente la considera y ha llegado á penetrar el genio del artista, no sólo vaciada en el mismo molde que la inferior, sino pintada con los mismos pinceles y sin dejar que la paleta se secara. No podía ser de otro modo.

Así como ante las claras firmas del pintor sorprende la ignorancia en que de su patria hemos vivido, admira que, ante semejante perturbadora dualidad de estilo en un mismo cuadro, se haya podido perpetuar la acreditada conseja de la locura en la vejez del Greco. El estudio cronológico de sus obras nos ha hecho ver lo insostenible de la opinión que sigue Madrazo (*Catálogo*, pág. 117) de que «torciendo de repente, no se sabe por qué, el excelente rumbo que había tomado al principio, dió en una manera tan seca, tan desapacible y dislocada, que no parece sino que de todo punto perdió el juicio.» Y ahora podemos comprobar también lo inexacto de aquella otra afirmación, en que la crítica vino á refugiarse, al caer en la cuenta de que el Greco pintó bien y mal, según ella, alternativamente, durante toda su vida, y que consiste en decir también con Madrazo (*Almanaque*, pág. 24) que «el fenómeno estético... fué más bien una afeccion que desapareció á veces, dejándole intervalos lúcidos... en uno de los cuales pintó el *Entierro del Conde de Orgaz*..., es decir, estando en su cabal seso pintó la parte inferior... y recayendo en su funesto desvarío, pintó la parte alta.» ¡Candorosa interpretación, en que el estado mental del pobre Theotocópuli se ve precisado

á enfermar ó sanar cuando conviene al crítico, á veces con tan estricta exactitud, que toda cordura termina casualmente al acabar la parte baja y empieza toda demencia al comenzar la alta, sin que, por fortuna, escapase pincelada loca en aquella, ni cuerda, por desgracia, en la segunda!

Unidad de producción; influjo del asunto.— Siendo esto inaceptable, hay que buscar en causas más positivas y menos supersticiosas la explicación del hecho, ya que no es posible suponer que la misma mano, que tan maravillosamente ejecuta *toda* la parte baja, llegue á pintar á la vez, de tan despreciable modo como se le atribuye, *toda* la parte alta. Por el contrario, sin perjuicio de la continua evolución que todo artista en su labor experimenta, hay en cada particular momento de ella unidad de técnica y unidad de concepciones, que no le es dable improvisar ni destruir de súbito. Y así, pudo el Greco ciertamente poner distinto interés al trabajar cada parte, y hasta encontrarse, en la ejecución de cada una, más ó menos afortunado; pero ambas tienen que hallarse pintadas con un mismo espíritu y una misma factura, de donde brota, á pesar de la manifiesta oposición,

la interna unidad que caracteriza á la obra. Concebidos en idéntica inspiración, pintados con la misma habilidad el cielo y la tierra, lo divino y lo humano, en el *Entierro*, la causa del contraste no puede consistir más que en la aplicación de las peculiares cualidades del pintor al asunto; en ese elemento, celestial ó terreno, real ó fantaseado, familiar ó heroico, el cual tuvo la virtud, no de echar á perder en un instante, por arte de encantamiento, la maestría del Greco, ni mucho menos de cambiar de pronto en un mismo cuadro su original manera de concebir—lo que sería imposible—sino puramente de moderarla ó de exacerbarla en cada caso.

No me detendré á reivindicar los méritos de esta Gloria tan denigrada, porque habría de repetir en sustancia lo que dicho queda ya acerca del *San Mauricio*, del cual es trasunto; y lo es, porque en ella se ofrecieron al pintor para la representación análogas condiciones que en aquel otro cuadro. Pero insistiré en afirmar que, así como, no obstante su aparente diversidad, hay, según he procurado hacer ver, íntima compenetración de fondo y forma entre el lienzo del Escorial y el de Toledo, la radical antinomia, que choca á primera vista, entre la parte superior y la inferior

del último, no depende de originaria y esencial oposición entre el modo de concebir ni de componer ni de pintar, que son—como no podían menos de ser—unos y los mismos en ambas; sino tan sólo del distinto acento y diversa intensidad con que vibra en cada caso, según el argumento que se le ofrece, la siempre extraña y revolucionaria, pero también siempre sostenida, una é indivisible personalidad del artista.

Templábase, atado á lo terreno, su ímpetu nervioso. En conjunción con su fiel naturalismo español, y sujeto indisolublemente á lo visible, producía esas maravillas de vida y de estricta verdad, en composiciones religiosas tratadas á lo humano, en santos familiares, en retratos impregnados de aquel sello ideal, que de la alta idealidad del artista procede. Pero aplicaba esas sus mismas cualidades típicas—que, en verdad, no podían ser otras—á motivos fantaseados; y entonces lo divino, en vez de sujetarle, le excitaba. El heroísmo—ya sagrado ya profano—que le enlazaba á su inalienable educación veneciano-romana, venía á trastornar su nueva concepción de familiar intimidad realista. Y mostrábanse, en consecuencia: por una parte, el desmedido acento de vida interior, que se trasmitía, no sólo á las actitudes, sino á los revueltos paños,

los cuales afectaban, formas huecas, podríamos decir, conceptuosas; por otro lado, la falta de adecuación entre el nuevo realismo español que le impulsaba y el heroísmo, tradicional en tales asuntos y de que no podía desprenderse en absoluto, porque era el lazo que á su tiempo le unía; y en tercer lugar, el modo escandaloso, con que se ponían de manifiesto las innegables y frecuentes incorrecciones, anejas á su temperamento, al tener que pintar el desnudo, propio de semejantes escenas heroicas, y trasmitirle la intensidad de expresión que al artista embargaba. Incorrecciones, que no debieron preocuparle, en verdad, ni hace falta empeñarse en excusarlas; ya que no es por ellas, sino á pesar de ellas, por lo que el Greco vive.

Y todavía hay que añadir el diverso resultado que sus innovadoras y originales tendencias, en cuanto á luz y color, producían: ora aplicadas á escenas reales con fondo perdido, ó en oscuros interiores, que le obligaban á la reproducción exacta—efectos que el arte había logrado ya entonces sujetar á la paleta—; ora, interpretando lo imaginario al aire libre y en regiones ultraterrenas—elementos, ó nunca vistos y estudiados directamente, ó que la pintura había de tardar siglos aún en dominar por

completo—. En el primer caso, la frialdad de su gama, el predominio del gris apizarrado y verdoso de sus carnaciones, hubieron de chocar rudamente, á no dudarlo, cuando tan discutidos son hoy todavía, á ojos acostumbrados á ver entonces por las cálidas y doradas tonalidades, que todo lo embargaban. Pero tuvieron siempre por valladar para moderarse y fuerza para imponerse, no sólo las cosas mismas reproducidas: hombres, objetos y atmósfera, que vemos de continuo—último testimonio para contrastar la verdad de las interpretaciones—sino la favorable inconsciente predisposición, que, para aceptarlas, había ejercido en los ánimos el influjo de los pintores locales, cuyas obras—bien puede observarse, aun remontándonos á Pedro Berruguete—tenían que haber traducido, á despecho de toda suerte de influjos exóticos, algo, por lo menos, en lo que se refiere á la raza y á las escenas interiores, de ese ambiente nacional, que con tanta fuerza encarnaba ahora el Greco.

Por el contrario, en el segundo caso, aplicando con igual sinceridad el mismo principio innovador de aquellas luces y entonaciones siempre frías, y además, al aire abierto, agrias, cortantes, como la áspera acritud de cielo y tierra en la alta meseta castellana le ense-

ñara á verlas, el contraste resultó violento, é insuperables los obstáculos, para que, en mucho tiempo, pudiera ser aceptado sin protesta. Opónese á ello el desmedido acento, que, entonces, la falta de freno realista no templaba; los ineludibles tanteos que acompañan á toda innovación, y que desaparecen en obras posteriores; la dificultad de contrastar la verdad y exactitud de tales representaciones con la naturaleza, tanto por la rara novedad que aquéllas ofrecen, como por la desatención en que hacia ésta se vive; pero fundamentalmente, casi de un modo exclusivo, la antítesis flagrante en que representaciones, luces y colores se ofrecían con todo lo que nos hallamos habituados á contemplar, no en la realidad, á la que no se suele mirar ó no es tan fácil comprender aunque se la mire, sino en los cuadros, incorporados ya á la tradición, que son los que nos educan para ver aquélla. Que no se ve, en efecto, por la mayoría de las gentes, la belleza natural ni la artística, sino á través principalmente del arte histórico, y con los ojos que éste nos ha ido formando para ello; ni se suele atribuir, por tanto, verdad y hermosura más que á lo que conforma con tales representaciones asimiladas; y necesítase de lenta reeducación, gracias otra vez á los esfuerzos, siempre mal

recibidos, de arriesgados innovadores, casi los únicos que de la realidad misma se alimentan, para advertir que hay más belleza, y más verdad, y muy de otras clases, en el mundo de la naturaleza y en el del arte, que aquellas pocas formas, que la tradicional herencia estética nos ha ido enseñando.

El mismo tono lúgubre de la tierra, extrañamente trasladado al cielo; la intensa y no acostumbrada vibración nerviosa de todos los elementos, en consonancia con el carácter del pintor y según pedía el clásico asunto; una indecisión, tal vez intencional y despreocupada, en el modo de tratarlo—á medias familiar naturalista, á medias pomposamente heroico—y un violento choque de todo ello, y muy especialmente de luces y colores, con los moldes y fórmulas tradicionales, es lo que explica, á mi juicio, esa apariencia de alternativas de sensatez y de locura en sus producciones. Pero, en el fondo, cuando se trata de obras magistrales, «cuerdas» ó «locas»—; que las tiene «locas», de primer orden, y «cuerdas», sin importancia—, no hizo nunca el Greco otra cosa que abandonarse libremente á sus tendencias y aplicar sus principios, siempre los mismos, con igual interés, y hasta podría decirse que con idéntica habilidad en cada caso.

Rehabilitación de la «Gloria». — «Figuras largas y desproporcionadas, de caras afiladas y macilentas y de expresión triste y desapacible; paños desordenadamente arrebujados, que á veces ni siquiera presentan la apariencia de vestiduras de uso posible; colores inarmónicos, entre los cuales dominan el gris, el carmesí sucio, el amarillo verdoso y el azul; ausencia de toda perspectiva aérea; nubes como peñascos, confusión inextricable en los planos, en los términos, en los grupos, en todo; he aquí los elementos constitutivos de las composiciones religiosas del Greco en los períodos de su estrabismo estético» (1) y particularmente en la parte alta del *Entierro*, según la crítica que más ha contribuído á formar el gusto del público. Despectivas apreciaciones; unas, inexactas, como las tocantes al color y á la perspectiva; otras, exageradas, como las de los paños; otras, que deben trocarse en alabanza, como las que se refieren á la expresión; otras, que se aplican igualmente á los cuadros *sanos*, como la desproporción de las figuras; y todas respondiendo á cualidades permanentes del pintor, más ó menos acusadas, y á las que se

(1) Madrazo, *Almanaque*, pág. 24.

aplica precipitadamente el calificativo de demérito, en vez del de extrañeza.

No ya la concentración, la sencillez y sobriedad, sino hasta la claridad y simetría de la parte baja revélase en la Gloria, compuesta con tan pocos elementos, como son las cuatro grandes figuras, dispuestas en forma de rombo, de alto á bajo: Cristo, la Virgen, el desnudo Conde, y un solo ángel, lleno de vigor, que todo lo sostiene; los dos pequeños grupos de profetas, en el desnudo de uno de los cuales parece asomar vagamente todavía un último recuerdo del Jonás de la Sixtina; unas cuantas cabezas de serafines, sobriamente distribuídas; en el sitio más visible, un angelito desnudo, montado en las nubes estrambóticamente, pero representando el mismo alarde de anticonvencionalismo que las manos que revolotean en la oscuridad de la parte baja; y compensando con San Pedro, las apiñadas filas de bienaventurados—Santo Tomás, el patrono de la Iglesia, en primer término y el único recognoscible—, y cuyos rostros, pintados con el mismo estudio individual y fuerza de expresión naturalista que los señores del cortejo terrestre, nada tienen que envidiar á éstos, como no sea el tamaño y el sitio que ocupan.

Escandaliza en la Gloria el enorme alarga-

miento del Conde arrodillado ante Jesús, sin reparar que este exagerado módulo es antiguo en el Greco; que no sería más corto el desnudo del sacerdote de la sobrepelliz, y que no lo es ciertamente el de los verdugos que apedrean á San Esteban en el bordado, que en la dalmática del Santo representa su propio martirio: espléndida ráfaga de locura este último trozo, escapada necesariamente al brotar el asunto heroico, en medio de la justa y acordada escena familiar del *Entierro*. El melancólico realismo de los personajes de la tierra reina también en los del cielo; pero mientras, abajo, al realismo del semblante responde con armonía el realismo del vestido y de los accesorios, y, por otra parte, la copia de lo humano modera la intensidad de expresión, intensifícala arriba, al contrario, lo celeste, apareciendo gestos y movimientos acentuados, para que las figuras adquieran el aire de altisonante dignidad, que el convencionalismo atribuye á los escogidos; y se establece una contradicción entre la realista contemporaneidad de los rostros y del desnudo—sincero este último, como en el *San Mauricio*, hasta la despreocupación—y la indumentaria clásica, que, á más de su disonante arcaismo, intensifícase á compás de las actitudes y ade-

manes del cuerpo que cubre, y perdiendo la sencilla naturalidad que reviste en los simples mortales, se hincha y retuerce, siempre en grandes planos, con sobria amplitud, nunca insignificante, minuciosa ni mezquina, á veces, con dureza, producto de la obsesión con que el artista se esfuerza por infundir el *carácter*, que jamás falta en sus obras.

Incorrecciones hay en la parte baja, como en la alta; pero el desnudo y la acentuada expresión las ponen más de relieve en esta última. Igual maestría se desplegó é idéntico alarde de técnica, para ejecutar la blanquinegra sobrepelliz, que la radiante y cándida vestidura de Cristo; pero mientras nos rendimos ante aquélla, como ante toda luz y color de la parte baja, á pesar del gris ceniciento, la frialdad y la monocromía, porque podemos pronto contrastar estas novedades con la realidad, cuya fiel interpretación nos ofrecen, pero, sobre todo, porque encarnaron con templanza en nuestro arte nacional, que nos ha ido educando para verlas, protestamos de las luces y colores gloriosos, no porque sean falsos y estén mal ejecutados, no porque dejen de convenir con la naturaleza, sino con otra cosa muy diversa, única que en este caso nos sirve de guía: el tradicional convencionalismo, en que,

lo mismo las regiones celestes que toda interpretación del aire libre, venía inspirándose.

Abandonando ese convencionalismo, despeñóse tal vez el Greco en otro convencionalismo, si no más verdadero que el antiguo, tampoco más falso; suave y cálido, antes; áspero y frío, ahora, y ambos, ineludibles todavía en aquel tiempo. Pero su arriesgado ensayo contiene dos méritos: el primero, la noble sinceridad de querer interpretar, lográselo ó no, agradase ó dejase de contentar, conviniera ó riñese con el gusto de la época, aquellos efectos de luz y de color que le atormentaban y que *sentía* probablemente con más intensidad que con claridad *razonaba*, en el acre, triste y monótono ambiente castellano. Y el segundo, implícito en el anterior, el sano principio para la vida del arte de que hay en el mundo de la fantasía muchas más modalidades y en el de la realidad muchas más formas y armonías de luces y colores, todas igualmente bellas, que las que la tradición pictórica nos ha ido enseñando. El tiempo, que todo lo depura, y la crítica, cada día, si más exigente por lo que hace á la idea, á la vida y á la ejecución de la obra de arte, más amplia y generosa con el artista, en cuanto á la libertad de moldes para verter sus

concepciones, nos van ya advirtiendo que hay más de permanente que de eliminatorio en esa espantosa Gloria y en esas aborrecibles nubes; y comiénzase á sospechar que lo que en ellas nos perturba, más que su innegable dureza, su desaprensivo aspecto de peñascos ó témpanos de hielo, es el agrio y doliente espíritu con que están concebidas, tan contrario al de los eternos gloriosos arreboles y aun al de los cielos tempestuosos, pero siempre blandos y dulces, en que nos hallamos educados. Fiel á su principio de acusar con rigor el esqueleto del cuerpo y del alma, el Greco ha buscado también el esqueleto de las nubes, y apartándose de las usuales formas, suaves, aborregadas, ha escogido con predilección espesos nimbos y terrosos estratos, donde pudieran pronunciarse los planos y acusarse los bordes como aristas; tipos menos frecuentes, sin duda, pero no más convencionales que los otros; apartados por entero, es cierto, del concepto histórico de la estética atmosférica y celeste, pero aptos para encarnar lo que el pintor, absorto en la contemplación de la vida espiritual y humana, y distraído más cada vez, ó apartado intencionalmente de la naturaleza exterior y del paisaje, amaba con preferencia: el lúgubre ambiente del cielo, en

armonía con lo melancólico de la escena terrestre. Porque aquella Gloria, tan parecida á primera vista en la forma, y tan diversa en el fondo de las de Tintoretto, lejos de ser la «alma región luciente» y el «prado de bienandanza» con que todos soñamos, es una especie de áspero y desabrido juicio final, que á nada placentero convida, y donde los bienaventurados, lejos de ser «espíritus gozosos», parece que esperan con angustia la sentencia. ¡Hondo contraste, el de este anheloso «inmortal seguro», con aquella paz tranquila, cuasi alegre, que respiran hasta los condenados en los pórticos de las catedrales del siglo XIII!

Unidad y síntesis.—Pero semejante *Paraíso* completa al *Entierro*; y el que pintó la tierra de aquel modo, no pudo traducir á otro idioma menos desapacible la mansión de los justos. Por eso, cuando se llega á penetrar la íntima unidad de concepción que ha presidido en ambas mitades, y á percibir con qué tono, tan unísonamente vigoroso, vibra en una y en otra la misma idea, á través del persistente é indoblegable genio del artista—que, á semejante altura, hay que admitir, cuerdo ó desacordado, íntegramente—se comprende que aquella Gloria y aquellas nubes, construí-

das, dentro de su extraño tipo, con magistrales pinceladas trágicas; á despecho de todas las desarmonías, durezas, terrosidades, incorrecciones y acritudes que puedan con justicia imputárseles, viven tan intensamente como los personajes, y son las que convienen al conmovedor entierro del piadoso prócer castellano. El sentimiento de intranquilidad, que al principio produce la parte alta, y que nos induce hasta á hacerla desaparecer, para dejarnos gozar descansadamente de la baja, bórrase entonces, y la perturbación que nos causaba, se torna en sosiego; obsérvase que, lejos de disminuir al lado de la celestial, aumenta la honda impresión que nos causa la escena terrestre; conclúyese por no poder contemplar ni concebir una sin otra, por desear lo que antes disgustaba y por advertir que, desprovista del interés vivo y humano, atada al pasado, relegada á segundo término, menos cuidada en la ejecución y más exacerbada en el acento, es, con todo ello, la Gloria tan *significativa* como el Entierro, y que, entre los dos únicamente, es como puede llegarse á formar idea cabal de la obra y de la persolidad del Greco.

Ningún otro de sus lienzos nos da á conocer tan cumplidamente como éste las cualida-

des que le caracterizan, no sólo en la época, que puede considerarse de apogeo ó plenitud, sino durante toda su vida artística, después de su llegada á España. Por eso hemos querido examinarlo despacio: porque compendia todo lo que el Greco es y representa en sus diversos aspectos. Viva encarnación del ambiente nacional, en fondo y forma; realismo familiar, contemplativo misticismo; alta idealidad humanista; espíritu trágico; concentración y sobriedad; equilibrio y desequilibrio; intensidad nerviosa, medida y desmedida; entonaciones grises y entonaciones agrias; enlace con el pasado y avance al porvenir. Pues el *Entierro*—en lo esencial, verdadera *leyenda de género*—significa, á fines del siglo XVI, lo que otro *Entierro* de menos valor y altura, pero análogo al de Orgaz en la tendencia, *L'Enterrement à Ornans*, representó á mediados del siglo XIX: la protesta contra todo falso heroísmo y romanticismo de segunda mano, y la vuelta á la concepción naturalista y á la honda é inagotable poesía de la vida diaria. Hasta en la técnica indica un punto medio; pues, sin abandonar los procedimientos venecianos, es mucho más ligera y espontánea que en sus cuadros anteriores, y no tan simplificada aún como en su último tiempo. Y para que nada falte en esta sínte-

sis, del *Entierro* brotan las dos expresiones más típicas de la obra del Greco; aquella que le hace indiscutible: los *Retratos;* y aquella que, en lo religioso, le hizo popular, y donde hasta el propio Pacheco lo pone por modelo: los *San Franciscos*, cuyas múltiples repeticiones se hallan inspiradas esencialmente en las dos cabezas de frailes con capucha.

Seguro es que el españolizado cretense no soñó jamás, á pesar de sus pretensiones, y acaso sorprenderíase al oirlo, que tanto alcance tuvieran, ni tanta trascendencia encerrasen sus cuadros; ni yo pretendo, claro es, en modo alguno, que él se lo propusiera; pero tal es la condición de la obra de arte, y quién sabe si de toda obra humana. Ejecutada, como producto espiritual, conscientemente, hay en ella, sin embargo, mucho más, y á veces muy otra cosa, de lo que el artista quiso darle; elementos que trascienden de su intención actual, única de que se puede responder; que nacen, sin él sospecharlo, del gran fondo subconsciente en que el espíritu se mueve, y que sólo pueden salir á luz tras la asimilación lenta y posada y con el punto de vista propicio, que vienen con el tiempo.

La fecha.—Una cuestión crítica de importancia resta todavía, sobre la cual desconozco si se ha llamado la atención antes de ahora: la fecha del cuadro. Según el testimonio más antiguo, que es el de Villegas, el lienzo debió pintarse después del 23 de Octubre de 1584, en que el Cardenal Arzobispo D. Gaspar de Quiroga dió licencia para ello. Y, sin embargo, en la punta del pañuelo blanco, que asoma en el bolsillo del pajecito, aparece con trazos negros, y después de la acostumbrada firma del pintor—esta vez sin el Κρὴς— una tercera línea, que contiene, en cifras griegas, la fecha de 1578 (lám. 2), siendo ésta la segunda y última vez que he hallado en sus obras semejante pormenor. Los helenistas (1), dentro y fuera de España, á quienes he consultado, piensan que las cifras no admiten diferente interpretación.

No siendo verosímil suponer un error de escritura, paréceme que, desde el punto de vista documental, es mucho más fehaciente el propio testimonio del Greco que los de Ville-

(1) Los profesores de griego en las Universidades de Madrid y de Salamança, D. E. Soms y D. M. de Unamuno, el de Londres, Mr. F. G. Kenzon, así como paleógrafos de Grecia, á quienes bondadosamente remitió el caso el señor D. Bikelas.

gas y Pisa; aunque, para corroborarlo, conviniera encontrar la provisión y licencia del arzobispo «en que mandó *se pinte* y ponga el milagro en la pared de la capilla...» así como la escritura del contrato que se haría, á no dudar, entre el párroco y el artista; documentos que he buscado, hasta ahora, infructuosamente. Mas, desde el punto de vista pictórico, ó sea el objetivo y crítico en este caso, sin tener en cuenta para nada datos literarios y documentales, ajenos al cuadro mismo, me inclino, y así lo he hecho, como se ha visto, á considerarlo posterior, no sólo al *Espolio*, pintado en 1579, sino al *San Mauricio*, que no se entregó hasta 1584. A mostrarlo tiende todo el análisis, que del fondo, la composición y la técnica de la pintura he procurado hacer, y donde se observa, que, tanto en el espíritu como en la forma, el Greco había adquirido por completo, para decirlo de una vez, carta de naturaleza en Toledo.

La parte baja del *Entierro*, sin rastro de anteriores motivos ni modelos; impregnada de monótonas coloraciones grises y donde, aunque Pisa no lo dijera, es evidente que «se hallan retratados muy al vivo muchos insignes varones de nuestros tiempos», no puede haberse pintado antes del *Espolio*, donde va á morir, como vimos, su fase italiana, y con ocasión de cuyo

pleito sabemos, que, por entonces, el Greco aún no comprendía bien el castellano, que era sólo «estante», forastero, y sin ningún arraigo en la ciudad, lo que no se compadece con las necesarias relaciones sociales que supone, y lo empapado que debía estar ya un año antes, en 1578, en la atmósfera toledana, para servirse de ella y traducirla con semejante facilidad y fidelidad en *El Entierro*. Por otra parte, es raro que en el dicho pleito de 1579 se nombre exclusivamente el retablo de Santo Domingo el Antiguo, fechado en 1577, como si fuera la única pintura que había venido el Greco á hacer á Toledo, y que tenía ya «concluído y puesto», y no se cite para nada cuadro de tanta resonancia como hubo de ser el *Entierro*, y que debía estar, de ser exacta la fecha de la firma, terminado en 1578. Por último, el retrato del pintor á que hemos hecho referencia en el primer capítulo y que aparece —séalo ó no—como un mismo indubitado modelo en el *San Mauricio* y en el *Entierro* —la octava cabeza empezando á contar desde el extremo de la izquierda, y que mira de frente al espectador—, ofrécese en éste, á todas luces, con rasgos de menos juventud que en aquél; lo que hace pensar, que, terminado el *San Mauricio*, por lo menos, hacia 1582,

no podía el Greco ó el modelo que fuese, en suma, tener más edad en 1578, ni, por tanto, haberse pintado en esta fecha el *Entierro*.

Retratos.—Por desgracia, fuera de este probable retrato del Greco, sólo otros dos conocemos de entre toda aquella serie de ilustres toledanos: los de ambos Covarrubias, hijos del insigne arquitecto del Alcázar. A Antonio, el jurista y maestrescuela de la catedral, pertenece aquella nobilísima cabeza, vista casi de perfil, de espaciosa frente, afilada nariz y barba blanca, la de mayor actualidad entre todas, que, con cuello blanco de eclesiástico, se muestra á la mano derecha, y en cuyo parado semblante indícanse con finura los rasgos de la profunda sordera que padecía. Sabio helenista y docto en letras sagradas y profanas, probablemente gustaría del trato del pintor cretense, y tal vez fuera uno de sus amigos y protectores en Toledo; lo que explicaría los varios retratos que de él nos dejó el Greco, así como que se sirviese de su figura para modelo en diferentes composiciones.

El otro eclesiástico, también de barba blanca, que, hacia la mano izquierda, corresponde con el anterior, parece sea el hermano de éste, D. Diego, toledano como él, delegado en el

Concilio de Trento, cuyo decreto de reforma redactó, obispo de Segovia, teólogo, jurisconsulto y presidente del Consejo de Castilla y del de Estado; una de las grandes figuras españolas, en suma, de la política, la iglesia y las letras en el siglo XVI. Debe notarse que D. Diego murió en Madrid en 1577, ó sea en el mismo año en que vemos firmar al Greco su primer cuadro en Toledo, y antes, por tanto, de que el *Entierro* se pintase; lo que obliga á pensar que no es obra directa, y que hubo de servirse para esta figura, ó de distinto modelo, ó de anteriores imágenes, como ya le veremos hacer en otras ocasiones.

Es tradición que el sacerdote revestido de sobrepelliz representa al párroco de Santo Tomé, D. Andrés Núñez de Madrid, por cuya iniciativa pintóse el cuadro; mas no sé el fundamento en que aquélla descanse. Si parece probable que el Greco quisiera perpetuarlo en su obra, encuentro igualmente verosímil que, tratándose del párroco, lo hiciese representando el papel de oficiante; y me afirma en esta idea el encontrar en el medallón del pluvial, junto al libro, la media figura de San Andrés, tan significativa en este caso como lo son en la capa de San Agustín, las de San Pablo, amado é inolvidable del Greco, Santo To-

más y Santa Catalina de Alejandría. El sacerdote de la sobrepelliz, bien pudiera ser, en cambio, aquel Pedro Ruiz Durón, ecónomo, que cita la inscripción de Alvaro Gómez.

Réplica.—No siendo el cuadro de devoción general, se comprende que no existan de él numerosas réplicas ni copias antiguas, á diferencia de lo que pasa con el *Espolio*. Sólo una se conoce (lám. 37), citada por vez primera en Palomino (pág. 426) del siguiente modo: «Y en la casa profesa de la Compañia (de Jesus) hay otro quadro tambien de su mano y del mismo asunto en dicha ciudad (Toledo), pero sin gloria arriba, el cual executó el Dominico á instancias de aquellos padres en demostracion de gratitud por haber sido aquel suelo donacion del Conde de Orgaz... y lo cierto es que uno y otro cuadro parecen de Tiziano.»

La pintura pasó á la Academia de San Fernando de Madrid cuando la expulsión de los jesuítas, y allí ha permanecido catalogada desde 1804 con el número 305, hasta que en 1902 fué trasladada al Museo del Prado; pero está muy lejos de parecerse á Tiziano, en el estilo, y al original, en cuanto al mérito, ni ser tampoco, como Stirling cree (t. I, pág. 184) el bosquejo para el lienzo de Santo Tomé, y

por añadidura, admirablemente pintado. No; el cuadro de los jesuítas parece una copia, en vez de acabada y lamida, como es uso, franca y descuidada; caricatura, hasta cierto punto, del original; lo que explica, en algún modo, la idea de Stirling. Esta libertad, algunas buenas pinceladas, y las ligeras variantes que se notan, sugieren la sospecha de si se haría, acaso, en su mismo taller y tal vez por su hijo. De todas suertes, ni él la quiso prohijar, porque no la firmó, lo que ya es sospechoso, ni nadie la puede tener por digna enteramente del autor del *Entierro*.

CAPÍTULO VIII

EL COLEGIO DE DOÑA MARÍA DE ARAGÓN, EN MADRID —LA CAPILLA DE SAN JOSÉ, EN TOLEDO.—EL HOSPITAL DE LA CARIDAD, EN ILLESCAS.—OTRAS OBRAS CONGÉNERES.

Plan.—Hemos de ser más breves que hasta aquí por lo que toca al resto de la vida y labor del Greco, ó sean los treinta años, poco más ó menos, que van desde el *Entierro del Conde de Orgaz* hasta la muerte del pintor. Semejante desproporción en el plan general de este trabajo se justifica por dos razones. La primera: que los diez años estudiados fueron los críticos y de prueba para el Greco, en los que se trasforma con rapidez su personalidad italiana, se afirma la española y se pronuncia la peculiar que hubo de distinguirlo siempre; y

nada importa más, sobre todo en caracteres como el de Theotocópuli, que el asistir en tales momentos á la gestación de su espíritu. La segunda estriba en la importancia de las obras analizadas, en las que, al parecer, puso el maestro su empeño como en ninguna de las restantes. Si así no fué, es lo cierto que esas son las *famosas*. Y lo son con justicia: porque no hay otras en donde vuelva á mostrarse tan *en conjunto* como en ellas la riqueza de composición, alcance expresivo, diversidad de modalidades y ajuste de técnica. Y así se explica que el público estudioso conozca y deba conocer al Greco principalmente por los altares de Santo Domingo el Antiguo, el *Espolio*, el *San Mauricio* y el *Entierro*. El iniciado con refinamiento en los secretos de la maestría podrá, con justicia también, preferir para su goce otros ejemplares menos ruidosos, y bastarán una sola figura, un retrato, una simple armonía de color á provocar su admiración y su entusiasmo; pero, lo mismo el profano que el inteligente, habrán de acudir con preferencia á aquellas grandes composiciones, cuando traten de explicarse sintéticamente el carácter del Greco y el valor de su obra.

Si desde ahora no las hay ya tan amplias y significativas, en cambio existen muchas congé-

neres entre sí, bastantes en número para permitirnos señalar nuevas etapas, no como ensayos fugaces, sino como trasformaciones, que causaron estados duraderos en la vida artística del pintor. Conócense además los suficientes datos documentales para poder fijar la época á que corresponden estos cambios; pues se sabe, con cierta aproximación, las fechas de algunas de las más características composiciones. Lo que, por el momento, no ofrece tanta facilidad, es la clasificación segura de *todos* los cuadros en orden cronológico, ni siquiera la agrupación de los mismos, de modo cierto que no deje lugar á dudas, dentro de cada una de las distintas maneras que el pintor ha ido atravesando. Dificúltanlo la insuficiencia de estudio comparativo, tanto por lo disperso de los cuadros, como por las malas condiciones en que se ofrecen muchos de ellos para ser examinados; la escasez de trabajos anteriores que exciten á nueva reflexión y crítica, y lo protéico del espíritu y de la técnica del Greco, mostrándonos á veces, en obras que han sido ejecutadas, sin género de duda, en un mismo tiempo, rasgos de factura y sobre todo de colorido que, á primera vista, y sin ojo experto, llevarían á clasificarlas en épocas distintas. Con tales salvedades, y sin la menor pretensión de

darlo por definitivo, intentaré un primer ensayo de agrupación, tanto, ahora, por lo que toca á los cuadros de mayor importancia, únicos que he de citar en el texto, como luego en el Catálogo de las obras completas, que al final aparece.

El Colegio de Doña María de Aragón.—El primer trabajo del Greco, de que se tiene noticia, después del *Entierro,* fueron las pinturas para el «Retablo del Colegio de religiosos calzados de la Orden de San Agustín, en Madrid», llamado vulgarmente, por su fundadora, «de Doña María de Aragón», señora de ilustre linaje y dama de la Reina Doña Ana, cuarta mujer de Felipe II. Palomino dice que «también es suya la escultura y traza del retablo de la Iglesia» y Cean añade que lo «ejecutó en 1590». No sé de dónde procede esta fecha, pero no debe andar descaminada, porque en la iglesia del Colegio se dijo la primera misa el 11 de Abril de 1590, y es verosímil suponer que el retablo acabaría entonces de colocarse. Nada arguye en contra de esta fecha que el Greco no cobrase su obra hasta los años de 1598 á 1600, según se desprende de las cuentas de Alonso de Arévalo, halladas por D. Cristóbal Pérez Pastor en el

protocolo de Madrid; pues he averiguado en el de Toledo (apénd. 11), que en este caso, como en tantos otros, hubo pleito; que «por provision de Su Majestad se mandaron pagar mil ducados al dicho señor Dominico Greco»; que éste embargó los bienes de doña María de Aragón, y que, por escritura, en Toledo, á 22 de Junio de 1599, á petición de los albaceas de doña María, y tal vez con la esperanza de cobrar más fácilmente, levantó el embargo.

Ni del retablo ni de las pinturas, por todo lo cual se pagó al Greco 65.300 reales, he podido encontrar descripción, antes de que en 1820 se dispusiese el Colegio para instalación de la Cámara única, cuyo salón tornó á ser luego iglesia, hasta que en 1835 convirtióse el edificio en Palacio del Senado. Palomino cita aquéllas como ejemplares ridículos, «así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color»; Ponz, como «de lo extravagante que se ve de aquel artífice»; y Cean dice tan sólo de los asuntos que «pertenecen á la vida de Cristo». Es verosímil pensar que los lienzos pasarían al Museo Nacional establecido en el exconvento de la Trinidad, que se formó principalmente con los cuadros de los suprimidos monasterios; pero su *Catálogo* sólo indica la procedencia de uno, que no nos interesa por no ser

auténtico, entre los diez que atribuye al Greco, y que luego, al deshacerse el Nacional, pasaron al Museo del Prado. En el Catálogo de éste, es donde se halla la indicación de que el número 2.124 *c*, que representa el *Bautismo de Cristo* (lám. 38) viene de la Iglesia de Doña María de Aragón. Y con tal dato tenemos la pista necesaria para seguir la cronología de las obras del Greco.

A la época del *Bautismo* creo que pueden referirse otros dos cuadros de composición, que hay en el Prado: la *Crucifixión* (núm. 2.124) (lámina 39) y la *Resurrección* (núm. 2.124 *m*) (lámina 40). No constando su procedencia, no me aventuraré á asegurar que sean también del Colegio de agustinos calzados, pues bien pueden haber venido de otras iglesias de Madrid, para las cuales, en aquel mismo tiempo, trabajara el pintor. Pero lo que salta á la vista es la analogía que estos tres cuadros—sacados ya á luz, por fortuna, con otros varios del Greco, de los oscuros lugares, en que por mucho tiempo estuvieron con menosprecio relegados—guardan entre sí y todos ellos con la Gloria del *Entierro*, tanto en la concepción como en la técnica. El mismo taciturno y encapotado espíritu que en aquélla; igual pasta de color; idéntica sombría entonación, lejos de las frías claridades

de la *Trinidad,* con la que allí mismo pueden compararse; y apagadas y fundidas en una tinta monótona, las descaradas acritudes del *San Mauricio.* Al montarse de nuevo los cuadros, han quedado al descubierto, por fortuna, las márgenes laterales de los lienzos, donde el artista limpiaba sus pinceles. Aquellos brochazos, en que domina casi exclusivamente el ocre y el carmín oscuro, explican la tonalidad opaca y terrosa de las carnaciones y del ambiente en este grupo de cuadros, que proceden inmediatamente de la parte celestial del *Entierro.*

Tan melancólica y angustiosa como la *Crucifixión* es la *Resurrección,* con ser tan diverso el asunto, y muy poco menos que ambas el *Bautismo.* En todos, recogida la escena, concentrada la acción, y destacándose las figuras, lo humano y dramático, sobre un fondo perdido y, más que triste, lóbrego; en todos, la lucha del realismo de la expresión y del desnudo con las fórmulas tradicionales; en todos, la sobriedad y equilibrio de composición; en todos, las incorrecciones salpicadas en medio de la solidez constructiva; en todos, los escandalosos alargamientos, al lado de la dignidad y la elegancia; en todos, la acentuada expresión nerviosa, junto á la individualidad y la vida inmortales.

Lo que el *Bautismo* conserva todavía del clásico molde italiano y lo que en su interior hay, sin embargo, de espíritu refractario á ese tipo, puede verse, comparándolo con el cuadro que del mismo asunto tiene Tintoretto en el Prado (núm. 413): disperso y movido, bañado en el paisaje y en el ambiente natural, el veneciano; recluído á la vida interior, escueto y austero, en fondo y forma, el español del Greco. La figura de Jesús es en el *Bautismo* la menos importante. Sólida y bien construída, pero demasiado correcta, y de suave placidez inexpresiva, rara en el artista. En cambio, no pueden ser más suyos, por el vigoroso acento, el descarnado Precursor, en contraste con aquellas mujeres toledanas, tan espirituales y con tan poco aspecto de *espíritus puros*, que sostienen las vestiduras del Señor; y aquel anciano naturalista, tan alejado de toda clásica ampulosidad—la mejor figura del cuadro, por la expresión, por el dibujo y por la brillante y jugosa blancura del manto—, que, más que bendecir, parece amonestar, entre hosco y risueño, á las otras sutiles criaturas, tan lejanas igualmente, como las de abajo, del tipo consagrado para la belleza femenina y para los ángeles, pero por cuyos rostros y hechiceras actitudes desborda la vida interior del sentimiento.

La *Crucifixión*, asunto que vemos aparecer ahora por vez primera, como el *Bautismo,* en la obra del Greco, es de las tres composiciones la que con más intensidad acusa el temperamento del pintor. Sobria, dura, lúgubre, anhelante, angustiosa, con figuras angulosas y cortantes, que más parecen estatuas de madera labradas á golpe de hacha, interesa observar cuán fielmente reproduce, sin embargo, todavía, después de tantos años, el esquema de aquella famosa *Crucifixión,* que Rafael pintó en sus primeros días para Castello della Pieve, pero ¡con cuán contrario espíritu! Es la italiana, la dulce y plácida *Crucifixión* de un temperamento armonioso, de un pueblo abierto á la Naturaleza, bañado todavía en luz que nace; la española es la *Crucifixión* de una raza ceñuda y de un tiempo amargo, destacada en las tinieblas, con violentas luces arrojadas, ángulos y aristas por doquiera, con una especie de carcomido cadáver por Virgen y una Magdalena consumida, histérica, de ojos extraviados, abrazada á la cruz con espasmos, en el paroxismo del amor y de la contrición, y que «muere porque no muere». Es la *Crucifixión* de nuestra mística, la que responde al *Entierro,* la que todos aquellos caballeros deben tener á la cabecera de sus lechos, la que cuadra á la castiza

y legendaria devoción española de la *Guía de Pecadores*, intensa y áspera, sin arrumacos ni exóticas dulcedumbres. En aquella Magdalena y en aquel ángel, que en tan inverosímil escorzo de espaldas, la ayuda con el pañuelo á enjugar la sangre que mana de los pies de Cristo—las dos figuras que el pintor añade á la composición rafaelesca—, está, como en resumen, todo el Greco.

El camino andado desde su llegada á España puede verse comparando la *Resurrección* del Museo con la de Santo Domingo el Antiguo de Toledo. La atmósfera gloriosa, el sepulcro, el espacio, las lejanías, el sabor italiano, en suma, han desaparecido. El Cristo surge de una revuelta masa de carne, toda con la misma opaca entonación, y el naturalismo de su figura, sin el menor acento heroico, no se ha llegado esta vez á dignificar tanto como otras. Acentúase el carácter realista de los tipos, la extrañeza en la disposición de la escena, el extravagante retorcimiento de las actitudes y la violenta fuerza expresiva. El ángel de la *Crucifixión* encuentra aquí digna resonancia en el guardia derribado de espaldas, en el centro del cuadro, desnudo de gran firmeza, pero que parece estrambóticamente colgado por los pies

de los de Cristo, como si fueran dos figuras invertidas, en simétrica oposición y desdoblamiento. Indudable es que las formas proceden de la decadente inspiración romana, pero el ambiente local y la expresión realista, que las ha invadido, nos llevan luego á pensar en algo más fresco y jugoso, que, de alguna suerte, respira vida y que por ello, sin sustraerse á la ineludible ley del tiempo y del medio, se halla, en lo esencial, más cerca que de la muerta repetición de moldes agotados, del soplo que anima á los tumultuosos grupos de Signorelli en la Capilla de Orvieto.

No solo á esta época, sino al mismo grupo de obras procedentes del Colegio de agustinos calzados, pienso que ha de pertenecer la encantadora *Anunciación* (lám. 41) que del Museo del Prado, en cuyo inventario figura con el número 120, fué enviada en 1883, cuando el Greco era poco estimado, á la Biblioteca-Museo de Villanueva y Geltrú, donde hoy se conserva. Su semejanza en todos respectos con el *Bautismo*, y hasta sus dimensiones, muy aproximadas á las de éste, me hacen sospechar si ambos ocuparían los altares laterales de la iglesia de Doña María de Aragón; sirviendo de apoyo á esta sospecha, por una parte, el encontrar estos dos mismos

asuntos repetidos, luego, como veremos, y en aquella disposición, en el Hospital de Tavera; y por otra, el saber (1) que, cuando la sala volvió á ser iglesia, á fines del reinado de Fernando VII, quedaba en ella un altar con este asunto de la *Anunciación*, que era el título del Colegio, lienzo que probablemente pasaría al Museo Nacional y después al del Prado.

El *San Basilio*—mejor, *San Benito* (lámina 43)—que en el *Catálogo* del último figura con el número 2.124 *c*, obra de segundo orden, afeada además por restauraciones; el precioso *Santiago* (lám. 42), de Doña María del Carmen Mendieta, trozo fino y selecto; y la *Cabeza de Santo*, de D. Antonio Vives, la cual parece ser resto de otra composición más grande, son cuadros, que, á juzgar por la analogía que guardan con los anteriores de que venimos hablando, en cuanto á espíritu, técnica y colorido, creo deben colocarse también en este tiempo.

La Capilla de San José.—Entre 1595 y 1600 ejecuta el Greco dos grupos de obras, en las cuales, lo mismo por la idea que por la manera de pintar, le vemos libre de esta es-

(1) Madoz, *Diccionario geográfico*. Artículo, *Madrid*, t. x, pág. 745.

pecie de crisis lúgubre que domina en las que siguen al *Entierro*. Estamos en un nuevo aspecto de su arte y especialmente de su técnica. Me refiero á los «altares de la Ilustre Capilla de San José de Toledo», y á los de la «Iglesia del Hospital de la Caridad, en la villa de Illescas».

La Capilla de San José es el primer templo dedicado en la Cristiandad al Santo Patriarca, y fué edificada por los hermanos testamentarios del caballero Martín Ramírez en las casas de éste, que habían sido antes del marqués de Montemayor. En ellas y por invitación de Ramírez, se albergó algún tiempo Santa Teresa con otras religiosas, esperando que aquel les edificaría allí el convento que les había ofrecido. Murió sin cumplirlo; los albaceas pusieron obstáculos, y, en su lugar, se fundó la actual Capilla, de estilo greco romano, bendecida en 26 de Diciembre de 1594. En su Archivo se conserva una escritura (apéndice 12), hecha en Toledo en 13 de Diciembre de 1599, de transacción y concordia entre el patrono y capellán mayor doctor Martín Ramírez, catedrático de Teología de la Universidad, sobrino del fundador, y el Greco, en la que se declara que, ante el Visitador general de la ciudad, hubo pleito, porque al Ramírez le parecía muy subida la ta-

sación que las partes habían hecho del retablo construído y puesto por el Greco en la Capilla y que «para evitar las costas y gastos que habían de suceder continuando el pleito... aprobaba la tasacion en los 31.328 reales.»

Por el documento sabemos, además, que Dominico se encargó de dicha obra por escritura, en 20 de Noviembre de 1597. Así, ejecutó el retablo en dos años, y, aunque nada se dice de las pinturas, es seguro, no que son suyas—que en esto no cabe duda alguna—sino que entonces se hicieron; pues, sobre que no hay motivo alguno para suponer lo contrario, formando como forman parte integrante del retablo, en la escritura mencionada «se encarga Martín Ramírez de pagar luego á Francisco Medina lencero mill y cinquenta y tres reales que le deve el dicho Dominico Greco», lo cual sería, sin duda, por la tela que necesitó para los cuadros.

Estos son cuatro: dos, en el retablo ó altar mayor, y uno, en cada altarcito lateral. Y aunque estos últimos no aparecen citados en la escritura, el estilo acusa que todos debieron pintarse al mismo tiempo. En el centro del retablo, un inmenso *San José*, el titular de la Capilla, de pie, en actitud de caminar, con cayado en la mano derecha, y protegiendo

con la izquierda al Niño Jesús, que marcha á su lado, extendiendo el brazo izquierdo, como para indicar la ruta. Tres ángeles, en las más extrañas y difíciles actitudes, se precipitan desde la altura, derramando flores sobre la cabeza del Patriarca, cuya enorme figura reposada se destaca gigantesca sobre un fondo perdido de cielo nuboso. Solo allá abajo, en lontananza, percíbense los cerros de Toledo, y el característico perfil de la ciudad, con los monumentos que más la distinguen: el castillo de San Servando, el puente de Alcántara, las murallas, la torre de la Catedral, aunque imposible de ver desde aquel sitio, y el Alcázar, sin los chapiteles de las torres, añadidos más tarde. Paisaje, que, con caprichosas modificaciones, para buscarle carácter y significación, repetirá, de aquí en adelante, siempre en la misma extraña é inverosímil perspectiva, como una especie de concesión á la realidad del espacio, ó de símbolo estereotipado; la menor cantidad de tierra, para que las figuras, única cosa que le preocupa, asienten sus plantas.

El otro cuadro del altar mayor está en el ático y representa la *Coronación de la Virgen*. Sentada de frente en las nubes, con las manos juntas sobre el pecho, en actitud orante, los pies sobre la media luna, la mirada, en alto,

contemplativa. A su derecha, Jesús, á su izquierda, el Padre Eterno, envuelto en manto de total blancura, y ambos sentados paralelamente sobre las nubes, llevando en la izquierda un fino cetro y sosteniendo con la derecha, extendidos los brazos, la aurea corona sobre la cabeza de la Virgen. Encima, la blanca paloma entre cabecitas de ángeles; y en la parte baja del cuadro, seis medias figuras, tres á cada lado, probablemente el fundador del templo y su familia.

En el altar lateral de la epístola, *la Virgen* (lámina 45), de nuevo, sentada también de frente y sobre nubes, pero ahora con el niño desnudo en el regazo y con cabezas de ángeles por nimbo, lo mismo que á sus plantas. A su altura, en el aire, dos ángeles adultos, uno á cada lado, en actitud de adorar á Jesús; y sentadas, á los pies de aquéllos, una frente á otra, dos medias figuras de mujer de infinita belleza y elegancia: Santa Inés, llevando el cándido cordero sobre la mano y antebrazo izquierdos, y con la derecha al pecho—*Leitmotive,* que vuelve á sonar, después de tanto tiempo; nueva aparición, hasta en los rasgos fisonómicos, del hermoso joven del cuadro de los *Mercaderes*—y ¿Santa Tecla? con la palma del martirio y la mano derecha sobre la cabeza de un

león, en cuyo frente puso el Greco la δ y la θ, iniciales de su nombre y apellido.

Al lado opuesto de la iglesia, en el altar del Evangelio, y contrastando con semejante composición de *Sacra conversazione*, tan rara ya por lo tradicional, al cerrarse el siglo XVI, aparece un adolescente (lám. 46), sin pelo de barba, con la cabeza descubierta y rapada, lechuguilla y puños encañonados, media armadura damasquinada, bordados gregüescos y calzas apretadas, que, montado en descomunal caballo blanco, de negros arreos, y en actitud de marcha, trata de dividir con la espada su verde capa para compartirla con un inconmensurable mendigo, de carnación verdosa, que está de pie á su derecha, desnudo y suplicante. Por fondo, el cielo. No hay más tierra que la que se pisa; y á lo lejos, la consabida y simbólica silueta de Toledo. Es evidente que se trata de la conocida leyenda de *San Martín de Tours*, en memoria del fundador de la Capilla. Pero hay tal vitalidad en esta escena, tan íntima expresión nacional, tanta fuerza sugestiva, tan sin igual encanto y poético romanticismo, que á ello se debe atribuir, más que al desconocimiento de aquel pormenor histórico, el que algún crítico extranjero, echando á volar la fantasía, como es

frecuente, en *cosas de España*, le parezca ver en el asunto ¡nada menos que al Príncipe don Carlos á caballo, ó más bien el famoso episodio de la vida del Cid, en que el héroe tiende piadosamente la mano á un leproso! (1)

Respírase con libertad en este tranquilo y diminuto templo, libres ya de la obsesión del *Entierro* y de los cuadros en que se prolonga su tétrico espíritu. Ahora, es el reino de la serena placidez, del amor, de la ternura, de la infancia, de la belleza, de la juventud gallarda y generosa. Acreciéntase la sencilla sobriedad de concepción y acentúase el familiar naturalismo. Nada de vastas y complicadas composiciones. Pocas y grandes figuras en cada cuadro, sin vestigios de ambiente heroico. La misma intensa expresión espiritual que antes; la misma alta idealidad, pero más reposo y equilibrio. A la técnica lenta y empastada, sucede otra más fácil y espontánea; disminuye el cuerpo de color; la imprimación es ligera, y deja ver el lienzo; las veladuras, tenues; la pincelada, cada vez más rápida y larga; los contornos, esfumados; la mancha, suave, y el color, puesto directa y briosamente al lado de

(1) *Tableaux anciens de la Galerie Charles I.er, Roi de Roumanie.* Ya citado.

otro color, sin fundir, tratando de buscar la mezcla óptica, la armonía en la retina, antes que en la paleta. Eliminadas las opacas tonalidades ocres y terrosas y las acritudes de ultramares y cromos, reinan ahora en absoluto, manejados con fácil dominio los tonos argentinos, las medias tintas compuestas, los blancos de plata, el verde, el rojo y el amarillo pálidos; todo envuelto finamente en gris y en una general entonación carminosa. Discreta y ponderada sinfonía de valores, sin desafinaciones ni acritudes, buscando, más que la brillante riqueza, la impresión de la realidad en las suaves transiciones del colorido por medio de tintas apagadas, cuyo carácter es la distinción y la elegancia. En el grato silencio de esta escondida Capilla toledana, subyugados por la honda expresión y original sencillez de San José y del Niño; por la candorosa espiritualidad de la Virgen, las santas y los ángeles, por el misterioso encanto romancesco del caritativo, señoril hidalgo mozo, sentimos la fascinación de la pacífica musa del sosiego, que ha podido inspirar al cretense, lejanos ya sus juveniles años, tan frescas melodías, bañadas en el gris claro de las serenas y melancólicas luces otoñales.

El Hospital de Illescas.—Las mismas cualidades distinguen al segundo grupo de cuadros, á que antes hice referencia: los pintados en la Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas, antigua fundación del Cardenal Cisneros. Palomino, Ponz y Cean atribuyen al Greco la traza, el retablo, las estatuas y pinturas, así de este templo, como del de religiosos descalzos de San Francisco, de la misma villa, del cual nada queda.

Documento auténtico para asegurar la fecha de estos trabajos no lo conozco; pero, si hemos de dar crédito á los citados autores, debieron ejecutarse poco antes de 1600; pues tanto Palomino como Cean afirman que en ese año se falló á favor del Greco el pleito que el alcabalero de Illescas habíale puesto para que pagase contribución por la venta de las obras. Los pleitos, como se ve, persiguiendo al pintor; aunque esta vez fueron con la Hacienda. El hecho debió tener resonancia entre los artistas y contribuir á su respeto hacia el Greco, pues la sentencia favorable alcanzada por éste, y el fundamento de ella, alegáronse posteriormente, en las diversas ocasiones en que la Administración reclamó su tasa á los pintores, como argumento principal para eximirse de ella, por parte de éstos. Fué, al

parecer, la primera vez en España que la pintura se declaró exenta de tributos; y, por si el Greco, defendiéndose por sí mismo, como se asegura que hizo, fuera el autor del argumento que sirvió para el fallo—cosa nada inverosímil, según la idea que de él nos han trasmitido sus contemporáneos—hélo aquí, como dato curioso, según se desprende del informe, que el Licenciado D. Juan Alonso de Butrón hizo en el pleito, que, por la misma causa, sostuvieron Vicente Carducho y otros pintores; famoso litigio, en que informaron además Lope de Vega y otros hombres ilustres.

«Los pintores defienden su arte con las inmunidades que la hicieron libre desde su nacimiento... Dicen que no ciñen las palabras de la ley las obras de sus manos, por ser sólo acomodar el ingenio con este arte al objeto que se trata de pintar: contrato innominado, *do ut facias*, que no admite gabela; locación con más propiedad que venta, de que jamás se ha pagado alcabala, como lo ha interpretado la costumbre, que se admite sin embargo de los rigores de la ley del Reino, por ser interpretativa de ella, y así está declarado por leyes posteriores y en caso semejante lo ha juzgado el mismo Real Consejo, Tribunal soberano...» Este juicio, á que se refiere, es el del

pleito del Greco. Así lo añade Butrón en el «Fundamento tercero. Que, en conformidad de lo referido, el Consejo de Hacienda ha sentenciado en favor de la pintura, en el pleito que el alcabalero de Illescas trató con Dominico Greco, sobre los cincuenta mil maravedís de la alcabala del retablo que hizo para la Iglesia de la dicha villa, y que el Consejo debe juzgar por esta decisión este pleito» (1). Sentencia que el Consejo confirmó definitivamente, en revista, en 11 de Enero de 1633, declarando «que los pintores no paguen alcabala de las pinturas que ellos hicieren y vendieren, aunque no se las hayan mandado hacer; y con que se haya de pagar alcabala de las que vendieren, no hechas por ellos, en sus casas, almonedas y otras partes» (2).

De semejante argumento debió originarse la tercera leyenda sobre el Greco, á saber: la de que no vendía, sino que empeñaba sus cuadros. Y aunque Palomino (pág. 427) dice que lo hacía sólo «*durante la demanda*, porque, como la alcabala se paga sólo de lo que se vende, no vendiendo no causaba alcabala», como á renglón seguido añade que «aseguran

(1) Carducho, *Diálogos*, páginas 461-490.
(2) Ib., pág. 519.

que el *Espolio*... está empeñado y aun hecha escritura de ello», se explica que se acreditase el error. Ya vimos, en su lugar, lo inexacto de la última afirmación, y ahora, por el informe de D. Juan Butrón y por la sentencia, se comprende que el Greco no empeñaba, sino que vendía y podía vender sus cuadros sin pagar alcabala, porque la venta se consideraba, en este caso, como contrato innominado, en que no se daba una mercancía por dinero, sino que «se aplicaba el ingenio con arte» á la cosa que se trataba de pintar.

A cinco aplicó el suyo el Greco en el Hospital de la Caridad; es decir, cinco son los cuadros que de él se conservan todavía en aquella Iglesia, aunque es de sospechar que también hiciera un sexto. El retablo (lám. 48) acusa la más íntima semejanza con el de San José. No se puede dudar de que, siéndolo el uno, es también el otro del Greco, y ambos del mismo tiempo, formados por un solo cuerpo alto de arquitectura con capiteles corintios, entablamento y frontón clásicos, roto el último por otro cuerpo menor, con su ático. El centro del altar, en vez de tener pintura, como en Toledo, se halla aquí libre, para dejar sitio á la tradicional imagen de bulto de la Virgen titular de la Iglesia, y ricamente vestida, á la genuina,

pero antiestética usanza española. En el cuerpo alto, pintó el Greco—entre dos estatuas de madera, que representan la Fe y la Esperanza—la *Caridad*, figura de mujer cubierta desde la cabeza con amplísimo manto, bajo cuyos pliegues cobíjanse á cada lado dos medias figuras de tamaño natural, apoyadas en bastones y en muletas con aspecto de enfermos. En la bóveda del presbiterio, y dentro de moldura ovalada, repite la *Coronación de la Virgen*, que vimos en Toledo, pero sin donantes; y sobre la cornisa de las paredes laterales del mismo presbiterio, bajo los lunetos y arranques de la bóveda, en moldura circular, al lado de la epístola: el *Nacimiento de Jesús*—la Virgen y San José adorando al Niño, que se halla sobre un blanco lienzo—y al del Evangelio: la *Anunciación*—la Virgen arrodillada y el ángel en alto—(1).

---

(1) En esta forma dispuso el pintor sus composiciones, y así han permanecido, hasta que en nuestros días una bárbara restauración ha profanado todo aquel retablo. Se ha dorado por completo y tan ruinmente como ahora es costumbre, no sólo la arquitectura, sino las estatuas, haciendo desaparecer el primitivo estofado; se han arrancado de los lunetos los lienzos circulares, para colgarlos en las paredes del presbiterio; se ha trasladado la *Caridad* del frontón—sustituyéndola por una flamante ñoñez—al altar lateral de la epístola, donde, para amoldarla al marco, siendo

En el altar lateral del Evangelio, en el crucero de la Iglesia, que es donde se halla el quinto cuadro, nos dejó el Greco uno de los trozos más escogidos, tanto en técnica como en realismo poético de fuerza expresiva. Una sola figura (lám. 49), uno de esos tipos sugestivos, en que se trasparentan fidelísimamente los rasgos ideales de la raza y del tiempo. Es *San Ildefonso*, discípulo de San Isidoro, abad de los dos monasterios agalienses, en Toledo, su patria, metropolitano de su silla hacia la mi-

---

este de medio punto, se ha tenido la osadía de añadir el lienzo más de treinta centímetros, por la parte alta; se han barnizado las telas, sin limpiarlas y sin atirantarlas; se han pintarrajeado ridículamente, lo mismo que los muros, las dos estatuas de profetas, que ocupan las hornacinas á los lados del retablo, y que son obra también del Greco...

Mientras semejantes atrocidades puedan cometerse, en 1902, y á las puertas de Madrid, no habrá motivo para indignarse de que los extranjeros quieran comprarnos el *Entierro del Conde de Orgaz*. Cuantos tesoros de arte guardan, desde la más humilde iglesia hasta la Catedral de Toledo, pertenecen á la nación, la cual debe prohibir en absoluto su venta. Más, para que esta medida sea eficaz, hace falta antes catalogar con inteligencia, conservar con respeto y exponer dignamente, *en los mismos sitios en que se encuentra ahora*, toda aquella riqueza artística. Para poseerla hay que merecerlo. No basta lamentarse. Agitar y encauzar la opinión en tal sentido, no sólo con palabras, sino con hechos, fomentando por dondequiera las sociedades locales y las misiones para la protección del arte, influyendo en el gobierno ó mandándolo desde el mismo, es un deber elemental de todo aquél á quien en serio le duela tan bochornoso abandono.

tad del siglo VII, venerado como nadie en la ciudad y en la Catedral, donde á cada paso se encuentra su imagen recibiendo la celeste casulla de manos de la Virgen; personaje, en suma, como el Conde de Orgaz, netamente toledano. Está en su gabinete, sentado á la mesa, en actitud de escribir su libro sobre la virginidad de María. Apareciósele ésta, una vez terminada la obra, según cuenta el abad Juan Tritemio, «teniendo el mesmo libro en sus manos y dándole las gracias por tan gran servicio, afirmaba le había sido muy agradable.» Mas, al parecer, no fué éste el momento escogido para la representación, pues, aunque la Virgen se halla en el cuadro delante del Santo, no trae libro en sus manos, sino al Niño. El libro está todavía escribiéndose, y el Santo, apoyando extendida sobre él la mano izquierda, levanta la derecha con la blanca pluma de ave entre los dedos, y, mirando á la Virgen, queda suspenso un instante, en serena inspiración contemplativa.

El que se haya familiarizado con la literatura clásica española y con sus descripciones de interiores domésticos; el que haya husmeado con deleite en sacristías, salas capitulares y rancias viviendas de clérigos ricos; el que se haya empapado en nuestro ambiente nacional, podrá

penetrar el vigoroso casticismo de este anciano seductor por su amable austeridad, por su digna sencillez, y la fragancia local de aquella habitación, tan sobriamente lujosa, y de todos sus pormenores, desde el sillón con remates de bronce y rojos borlones de seda, y el tapete de faldas de terciopelo encarnado con ancha franja, fleco, presillas y agremanes de oro, hasta la blanca Virgen sobre la peana, ante el rico brocado, reproduciendo la misma imagen, aunque tratada con más esbeltez, que en el altar de la Iglesia se venera; de esta página histórica, y de este prototipo de nuestros escritores místico-humanistas del siglo XVI, en el momento de su trabajo... que así hubieron de ser y así meditarían y escribirían sus libros los dos grandes Luises, el de León y el de Granada. Hasta el gris de las carnaciones es aquí más ceniciento y verdoso que en la capilla de San José; más sobrios los valores de blancos y negros; más oscuro el fondo; más intenso el carmín; más severa y adusta, más española, en suma, la entonación del cuadro.

En el ya citado *Catálogo* del Museo del rey de Rumanía, encuentro que el número 163, perteneciente al Greco, representa el *Matrimonio de la Virgen*. Y como sus dimensiones no son sino algo menores que el hueco del altar

lateral de la epístola, compañero del de *San Ildefonso* en el Hospital de Illescas, y en dicho hueco, en lugar del cuadro que el maestro debió pintar para aquel sitio, hubo, hasta la última restauración, precisamente un *Matrimonio de la Virgen*, insignificante pintura del siglo XVII, sospecho que de aquel sitio procede, ó al menos es réplica del original que allí había, el de Bucarest. Y me afirma en semejante sospecha el colorido y el carácter de la técnica, descritos en el *Catálogo*, y que concuerdan con la época que nos ocupa, así como la analogía entre ambós *Matrimonios* en la manera de disponer el asunto; pues, aunque se ve que el cuadro actual de Illescas no es copia del Greco, me parece que el pintor, al trazar su composición, inspiróse en la antigua. Por otra parte, ya veremos que no es ésta la única sustitución, que ha habido en altares, de cuadros del Greco, hecha después de su muerte.

El «Sueño de Felipe II».—Y aquí terminan las obras de fecha más ó menos fija correspondientes á este período. Para encontrar otras, que, por su técnica, puedan referírseles, tenemos que volver, ante todo, al Escorial y dirigirnos, primero que á ninguna, por su notoriedad é importancia, al famoso *Sueño de Felipe II* (lá-

mina 50), que los apasionados admiran hoy en las mismas Salas capitulares que el *San Mauricio.*

Desdichadamente para los que se deleitan en legendarias fantasías románticas, no hay de *Sueño* en el asunto otra cosa que el título, tan moderno, además, que aparece, por vez primera, el año 1857, y sin la menor justificación histórica, en el *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo...* redactado por D. Vicente Poleró. Pero ni hay indicación con carácter real ó fantaseado, acerca de semejante *Sueño*, en los biógrafos de Felipe II, ni las *Descripciones* del Escorial, anteriores á dicho *Catálogo*, llaman al cuadro de tal suerte. El nombre, sin embargo, ha hecho fortuna, aun entre los críticos, lo que demuestra cómo prospera la leyenda en tierra abonada; pues si no consta en documentos que el Rey soñase nunca lo que allí se representa, el contemplador halla que no tuvo más remedio que soñarlo; y se complace en ver con cuán vigorosa fidelidad ha conseguido el artista encarnar el tipo del «Rey prudente», que vive en nuestra imaginación, y las visiones que, dentro y fuera del Escorial, debieron atormentarlo. «Tú me has contado á mí mi propio sueño», dice Justi que, como Platón, hubiera podido exclamar el Monarca.

La primera vez que hallo citado el cuadro es en la *Descripción del Escorial* del P. Santos (pág. 142). Es además el único que nos dice lo que, á su juicio, quiso representar el pintor. He aquí su propia descripción, tan exacta como ingeniosa. «Una Gloria de Dominico Greco de lo mejor que él pintó, aunque siempre con la desazón de los colores; mas aquí tienen disculpa, que para pintar la Gloria de Dios no es fácil hallarlos acá acomodados; pues los más vivos no pueden llegar á significar la fuerza de aquella Majestad suprema, ni vista ni oída de los hombres. De ordinario llaman á este lienzo la Gloria de Greco, por un pedazo de Gloria que se ve en lo superior; mas también en lo inferior se ven, á un lado, el Purgatorio y el Infierno con los habitadores de su fuego y condenados; y á otro, la Iglesia Militante, cuyo copioso número de fieles se muestra, puesto en oración, levantadas las manos y los ojos al cielo, y entre ellos Philipo Segundo, que se conoce en su retrato; y en medio de esta Gloria está el nombre de Jesús, á quien adoran los ángeles humillados; y juntando esta adoración con la que en la tierra le están dando los hombres, y singularmente este Prudentísimo Rey, siempre rendido á la alteza de semejante nombre, podemos decir,

al mirar al otro lado al Infierno y Purgatorio, rendidos de la misma forma, que quiso significarnos aquí el artífice, aquello de San Pablo, *In nomine Jesu omne genuflectatur Coelestium, Terrestrium et Infernorum.* Ella es una historia ejecutada con toda excelencia; el acierto del dibujo ya es muy conocido en el autor y aquí lo muestra en el gusto de las posiciones y habitudes elegantes que tienen las figuras, con propiedad y desahogo, sin que las confunda la multitud.»

Conociendo el afecto del Greco hacia San Pablo, se justifica más la sospecha del P. Santos, y es muy verosímil que aquel texto sirviera realmente al pintor para componer su Gloria. Porque yo creo que, á pesar de la exactitud de las observaciones del erudito monje, lo que el artista quiso ó tuvo encargo de hacer fué una Gloria, es decir, un cuadro funeral para Felipe II, como el que Tiziano había pintado para Carlos V, lienzo que el Emperador conservó en Yuste durante su vida, y allí estuvo sobre su sepulcro hasta que Felipe II lo llevó al Escorial, donde sería conocido, como hoy continúa siéndolo en el Prado, por la *Gloria de Tiziano.* Para hacer juego con ella, y dedicada á Felipe II, pintaríase la que todos, por esto mismo, llamarían

Gloria del Greco, aunque con la del maestro no tuviera la del discípulo, aparte del nombre, parentesco alguno, ni en la composición ni en el estilo. Semejante radical contraste, en punto á la concepción, entre ambas composiciones, antagonismo en que ha venido á parar aquella diferenciación iniciada ya con tanto brío en la *Asunción* de Santo Domingo, con que el Greco se presenta en Toledo, y aun el diverso espíritu que reina entre el *Sueño de Felipe II* y el *Purgatorio* de Tintoretto, de la Pinacoteca de Parma (lám. 58), con el cual guarda, en lo exterior, más analogía que con Tiziano, son notas que ofrecemos al paso, á la atención del estudioso, para que se pueda comprender la honda trasformación verificada en el artista, y nos inducen á pensar, tanto como la técnica del lienzo escurialense, que no ha podido éste pintarse, sino hacia la época de la Capilla de San José y del Hospital de Illescas.

Aunque no sin algún recelo, me inclino á colocar la ejecución de este cuadro, que es otra página de la historia de España, en año posterior, y no lejano, al 1600. Me induce á ello la moderación y hermosura de los ángeles, en intimidad con los de la *Virgen* de la Capilla toledana; la manera fantástica y concentrada de concebir y componer la parte baja; la extraña

originalidad de la llanura terrestre, perdida en el horizonte, con la multitud arrodillada, que, en su espíritu é interpretación, recuerda á Goya; y sobre todo, la audacia de lanzar, en medio de aquel derroche de color de las vestiduras pontificias é imperiales, sobre el vibrante tapiz oriental y el rico almohadón de brocado, la negra mancha de la ruin y descolorida figura del monarca: sincero arrojo de interpretación naturalista, ensayo disonante, si es que no solitario, en aquel tiempo.

Los escritores meramente eruditos, al hablar de este cuadro, ó han repetido al P. Santos, ó lo han calificado de «caprichoso», ó no le han dado importancia. Palomino, sin duda por ser más técnico, dice, ponderándolo, «que no se puede hacer más»; y entre los modernos, sólo encuentra alabanzas. Las frases que Justi *(Z. f. B. K.* pág. 217) le dedica me parecen justificadas. «Nunca, dice, se ha derrochado en este espectro tanto espíritu de dibujo y color. Ni la aguja de Callot ha podido dar más vida con pocos rasgos á sus figurillas. Y en cuanto al colorido, hay que pensar en algo enteramente moderno, en Mariano Fortuny.» Dudo, en cambio, que el crítico, estudiando, al parecer, cronológicamente las obras del Greco, haga bien en colocar ésta entre el

Retrato de Pompeyo Leoni, que supone hecho hacia 1578, y el *San Mauricio*, pintado hacia 1582.

A mi juicio, el llamado *Sueño de Felipe II* estaría mejor clasificado veinte años más tarde que aquél. Así me lleva á pensarlo, como he dicho, su concepción, pero, sobre todo, el dato más esencial, que es la factura. El tapiz, el almohadón, los guantes, las cabezas de último término, son pormenores en que se persigue francamente la sensación, y están manchados con una libertad, que sólo corresponde á esta época. He buscado hasta ahora inútilmente alguna noticia documental que hiciera luz acerca de este punto. Cuando el cuidadoso P. Sigüenza no menciona en su minuciosa descripción un cuadro como éste, dedicado, al parecer, nada menos que al regio fundador, no es aventurado suponer que el lienzo no se hallaría aún en el Monasterio antes de 1605, en que publica la Tercera parte de su *Historia*. Felipe II no era hombre, después de la repulsa del *San Mauricio*, para encargar cosa alguna al Greco, ni para dejarse retratar por él en argumento de tanta importancia. Y el pintor no se hubiera aventurado de nuevo, en cuadro para el rey y en vida del mismo, á composición tan extraña y fuera de los mol-

des tizianescos, ni á exponer á aquél, ante el público, á la escudriñadora é irreverente mirada del hermoso joven cardenal que tiene á su derecha. Por todo ello, y por el aspecto fúnebre, ya indicado, del cuadro, me inclino á creer que fuera encomendado al Greco por la Comunidad, años después de la muerte de Felipe II (1598), y para ponerlo sobre su sepultura. No deja de ser significativo, en apoyo de esta idea, el que la primera vez que se cita el lienzo por el P. Santos sea en la Sacristía del Panteón. Finalmente, para obra de tal interés, ¿á quién podía la Comunidad recurrir mejor que al Greco, por aquellos años, en que su reputación se había firmemente asentado en Toledo, donde «vivía y hacía cosas excelentes», y cuando ya los extranjeros, que en el Escorial le hicieron competencia, se habían marchado, y los nacionales dignos de hacérsela no habían aún aparecido?

«San Pedro». «San Eugenio».—Dos lienzos de esta época hay todavía que admirar en el Escorial, y se hallan en la Sacristía. Un *San Eugenio* (lám. 51), y un *San Pedro* (lám. 52), de tamaño natural. Excelentes ejemplares para observar cómo la fantasía del artista continuaba adaptándose de modo distinto á cada asunto, aun sien-

do igual y excelente la técnica en ambos. Excitábase al contacto del tipo clásico-heroico del Apóstol, erguido sobre el simbólico peñasco, como penetrante inolvidable visión llena de vida, gigantesca estatua de manto amarillo, destacada en el espacio y, más que movida, retorcida por el huracán, como los pinos de las cumbres. ¡Con cuán estricta fidelidad, en cambio, al carácter local, con cuán serena ecuanimidad y austera y familiar mansedumbre, se nos muestra, otra vez, como en Illescas, el prototipo del arzobispo toledano! Revestido ahora de pontifical, de pie, de frente y con mitra á la cabeza, con la mirada baja, leyendo en un libro, que sostiene abierto, en escorzo, á la altura del pecho, con la mano izquierda enguantada de blanco, como la derecha, con la que coge el báculo pastoral—espléndido trabajo de orfebrería de estilo greco-romano,—es esta figura alargada, como siempre, por el firme ajuste de su construcción, por su íntima naturalidad, por lo sincero y sobrio de su factura, en que se busca el efecto sólo con lo estrictamente necesario, y por la elegancia de las suaves apagadas entonaciones carminosas de la casulla, el blanco frío del alba y de los guantes, el verde amarillento de la manga del báculo y las armonías de negros, carmines y anaranja-

dos, sobre el blanco de la tira central y de la mitra, todo, en tan justa medida, acaso el trozo de pintura del Greco más ejemplar para el porvenir y la mejor muestra del influjo que ha ejercido en Velázquez.

D. Diego fué probablemente quien lo escogió con el *San Pedro*, para el Escorial; pues ambos figuran entre los cuadros que el P. Santos describe en las ediciones de su obra posteriores á la primera de 1657, como enviados por Felipe IV para adornar la Sacristía y las Salas de los Capítulos, en una de las cuales, en la del Vicario, se hallaban entonces (1). Y supongo además que proceden de la Iglesia de San Vicente de Toledo, en cuyo altar mayor hay ahora dos copias antiguas de ambos lienzos, con moldura de medio punto, como tuvieron los del Escorial, según puede verse, y de las mismas dimensiones que éstos, con corta diferencia.

(1) Ninguno de ellos figura entre los 41 que comprende la tan discutida y hoy, al parecer, apócrifa: *Memoria de las pinturas que la Majestad Catholica del Rey Nuestro Señor Don Philippe IV embia al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial, este año de MDCLVI descriptas y colocadas por Diego de Sylva Velazquez... La ofrece, dedica y consagra á la posteridad D. Jvan Alfaro. Impresa en Roma, en la officina de Ludorico Grignano año de MDCLVIII.* Publicada por D. Adolfo de Castro en las *Memorias de la Academia Española.* Madrid, 1871, t. III, p. 479 y siguientes.

«**Despedida de Cristo y la Virgen**».—Del ático de este altar de San Vicente sustituyóse también, por la copia, que ahora en él figura, el lienzo original de la que llaman *Despedida de Cristo y la Virgen*. Debió ser casi idéntico al hermoso ejemplar de este mismo asunto y época, que guardan hoy, desdichadamente en clausura, las monjas toledanas de San Pablo Ermitaño (lám. 52 *bis*). Extraña composición y poético modo de tratarla. Dos medias figuras, de tamaño natural, Cristo y la Virgen, parece como si quisieran, no ya penetrarse, sino fundirse con la mirada. La Madre retiene con su mano izquierda la izquierda del Hijo y escucha con honda emoción, apretando la derecha sobre el pecho, como para protestar de su amorosa obediencia, lo que Jesús le habla. Su factura es libre; su entonación general, carminosa. La pequeña réplica citada en el catálogo de Bucarest es la única que conozco de este asunto.

«**Crucifixión**».—Sin hacer más que nombrar la preciosa *Cabeza de la Virgen* del Museo de Estrasburgo, idéntica, aunque muy superior en mérito á la del Prado (núm. 2124 *f*), (lámina 86), tres obras dignas de mención especial citaré todavía, correspondientes, á mi

juicio, á este período; las tres, en Francia. La primera es la *Crucifixión* (lám. 53), que, por donativo de M. Isaac Pereire á la municipalidad de Prades (Pirineos Orientales), se ha conservado, desde 1863, en la Sala de audiencia del Palacio de Justicia de aquella ciudad hasta 1904 en que, por virtud del decreto sobre emblemas religiosos, fué quitada de aquel sitio y se entregó al municipio, que no la ha expuesto de nuevo todavía. Es de espíritu menos sombrío, más templado y humano que la del Museo de Madrid. Las dos medias figuras de los donantes: un clérigo, con sobrepelliz blanca, y un caballero, con negra ropilla, parecen tratadas de la misma manera que las que se ven en la *Coronación* de San José ó en la *Caridad* de Illescas. Tal vez sea este *Crucifijo* el mismo que Ponz (t. 1, pág. 174), vió en Toledo en un altar, á los pies de la iglesia de monjas jerónimas de la Reina, diciendo que es de la buena manera del Greco, y que tiene dos figuras de medio cuerpo en ademán de adorar á Cristo; pues en 1836, y con motivo de la exclaustración, debió ser vendido (1).

---

(1) *Noticia histórica de la exclaustración de Toledo con relación á las obras de arte, Bibliotecas y Archivos*, por D. R. Amador de los Ríos. *España Moderna*, 1.° Noviembre 1902, página 124.

«**Sacra Familia**».—La segunda obra es la más preciosa *Sacra Familia* de cuantas pintó el Greco (lám. 54). Poséela en París el pintor D. Raimundo de Madrazo, y lo mismo en sus tipos, que en su ejecución y entonaciones, aunque más frías éstas aquí, guarda estrecho parentesco con la *Virgen* de la Capilla de San José, de Toledo. Domina en aquel lienzo, como en éste, el encanto poético de la escena, la suprema elegancia de los tipos, la fuerza constructiva, la intensidad vital, la magia del colorido. Hay en sus expresivas desnudeces, la franca naturalidad, sin afectación, de los primitivos; y en el carmín, el azul oscuro y el amarillo de las vestiduras, se logra, tal vez, el más feliz hallazgo de las tonalidades, un tanto violentas, que el artista perseguía desde el *San Mauricio*. La mantilla blanca, sobre la cabeza de la Virgen es, por lo espontáneo de su ejecución, la nota del cuadro que más le acredita de pertenecer á esta época. Pero, sobre todo, tiene, acaso más que ningún otro, ese ambiente realista de eterna universalidad, que, dondequiera que llega á producirse, nos hace olvidar asunto y época, para considerar la obra como de nuestros días.

«**San Luis**».—El tercer ejemplar (lám. 56),

se encuentra ahora en el Louvre, desde hace dos años.

Representa un caballero en la fuerza de la edad, puesto de pie, cortada la figura, que es de tamaño natural, por algo más arriba de las rodillas; visto de tres cuartos, y el semblante casi de frente. Lleva el rostro afeitado, melena corta, y corona flordelisada en la cabeza. Viste rica armadura del siglo XVI, la misma, al parecer, que sirvió en el *San Martín* de Toledo, y cruza su pecho, de izquierda á derecha, á modo de ancha banda, arrollado manto de seda bermeja. En la mano derecha, doblado el desnudo antebrazo, sostiene delicadamente un fino cetro, que termina en la tradicional mano de los antiguos reyes de Francia. La izquierda, algo más abajo, se apoya sobre el yelmo, y lleva en ella otro cetro, como el anterior, pero rematado en una flor de lis; y el yelmo lo sostiene un pajecillo, de pelo rizado, media figura lujosamente ataviada con lechuguilla y puños de encaje, coleto gris y mangas de seda blanca con tiras amarillas. El fondo, mitad perdido, mitad lleno con la parte inferior del fuste y el basamento de una columna greco-romana.

Me parece que se trata de una imagen de *San Luis*, inspirada en parte, acaso, en alguna

antigua estampa, y compuesta con tan desusado aspecto como convenía al carácter del pintor, utilizando el erudito alarde de los dos cetros, la corona, la melena y la cara afeitada, y un resto aún de manerista heroísmo en el desnudo antebrazo. Ninguno de sus caracteres abona la caprichosa atribución de *D. Fernando V el Católico, Rey de Castilla y de Aragón*, con que se publicó en *The New York Herald* (1) y con que continúa en el Louvre, y que no pasa de ser otra nueva fantasía romántica como las ya citadas, con las que se pretende excitar artificial y falsamente el interés del público.

Por contraposición á la *Sacra Familia* de Madrazo, nos hallamos aquí en pleno dominio del gris plata, un tanto verdoso, en las carnaciones; del carmín violado y de las armonías apagadas. La factura se acerca más á los cuadros de San José, que á los de Illescas. La honda y sentimental expresión del personaje, impregnado de un sello de profunda y varonil melancolía, y el esmero de la ejecución podrían resistir el contraste con los más felices momentos del artista, si la figura principal no hubiera sufrido en restauraciones ó limpiezas, principalmente en la cara y en el brazo desnudo, enne-

(1) *Supplément d'art.* Paris, Dimanche 27 Décembre, 1903.

grecidos acaso por la desaparición de las veladuras, como parece confirmarlo la inmotivada línea de carne que viene á interrumpir la unión de la gola con el pequeño cuello blanco que sobre ella aparece. El paje es el trozo que mejor se conserva.

Réplicas.—No sé que exista réplica alguna de este cuadro, lo que aumenta su originalidad, tratándose del Greco; pero sí de la mayor parte de los otros correspondientes á este capítulo. El aficionado no debe dejar de ver, en la Sacristía de la Iglesia de la Magdalena, en Toledo, porque allí puede contemplarla de cerca, una hermosa y maltratada repetición en pequeño (lám. 44), del *San José*, de la Capilla. El *San Martín* fué muy deseado, porque son varios los ejemplares *atribuídos* y más ó menos auténticos, que de él se conocen: los de Mister John Sargent, el gran pintor, en Londres; Madame Syngros, en Atenas; el Rey de Rumania, en Bucarest; y M. Luis Manzi, en París, este último (lám. 47) el mejor, á mi juicio, entre todos, admirable por su factura, ya del último tiempo.

También la *Coronación* hizo fortuna. Don Pablo Bosch es dueño, en Madrid, del precioso ejemplar que reproducimos (lám. 57). Des-

provisto, como el de Illescas, de los donantes que tiene el de Toledo, conserva la noble espiritualidad de las figuras, el intensivo acento, hasta en la media luna, la delicadísima armonía de azul, carmín y blanco, y la espontánea ejecución, que deja en muchos sitios el lienzo al descubierto. El estudioso hará bien en comparar esta *Coronación* con la que Tintoretto tiene en San Giorgio Maggiore, de Venezia, y la de Velázquez, en el Prado (lám. 58). Los tres ejemplares forman una serie de sugestiva elocuencia para la historia del arte, y en especial para el papel que representa el Greco, de verbo mediador entre Italia y España.

De la *Sagrada Familia* no hay que hablar: asunto de tan gran devoción estaba llamado á repetirse, con ó sin variantes. Así, hay, en efecto, un ejemplar que se acerca al de París en diseño, época, importancia y hermosura, pues es uno de los trozos más armoniosos, de más suave poesía y de excepcional tonalidad cálida en la obra del Greco: el que ocupa el ático del altar lateral del norte en la iglesia del Hospital de Tavera, en Toledo. Los otros dos ejemplares que conozco, con más figuras que las anteriores, y esas de cuerpo entero, son iguales entre sí; pues si bien al del altar del Hospitalillo de Santa Ana, en Toledo, le falta la

figura de San José, que se ve en el del Prado, tengo casi por seguro que ha sido borrada en aquél, ó más bien cubierta intencionalmente, al colocarse el cuadro en el altar barroco en que hoy se halla, con objeto, sin duda, de que la figura de Santa Ana, destacándose sola, ganase la importancia que allí le corresponde, como titular de la Capilla. Este cuadro, que ha sufrido, por desdicha, graves restauraciones, pertenece igualmente á la templada y armoniosa época de que venimos hablando. El desnudo del San Juanito—por fortuna, libre de repintes—que lleva en la mano la canastilla de frutas, es un encanto de construcción y de naturalista delicada gracia expresiva. El ejemplar del Museo de Madrid (lám. 55) es inferior al de Toledo en todos conceptos y, á mi juicio, inicia ya la postrer manera en la labor del Greco. En el *Catálogo* de Bucarest se señala aún, con el núm. 777 otra *Sacra Familia,* que parece seguir el modelo de las dos anteriores y corresponder á muy última época.

El asunto de *Sacra Conversazione* de la Capilla de San José ha tenido también su resonancia. La Virgen y el niño de ese cuadro reprodúcense en el que procedente de Torrejón de Velasco—donde sabe Dios el tiempo que en la Casa Consistorial llevaría sirviendo de

mampara—vino hace poco más de un año al mercado y no sé ya dónde se halla (lám. 45 *bis*). La composición se completa con otros elementos de la *Sacra Familia*, tales como el San José, ofreciendo ahora frutas al Niño, y la actitud de la joven del lado opuesto, apoyando su brazo derecho en el hombro de la Virgen, como ésta hace allí con Santa Ana. Si en vez de las restauraciones, con que se ha pretendido mejorar el deplorable estado del lienzo, se hubiera conservado intacto y con el mayor respeto lo poco hermosísimo que de él quedaba, y por donde se ve que corresponde también á este armonioso período, no hubieran ciertamente perdido nada ni el arte ni el Greco.

De la *Resurrección*, del Prado, no conozco más que una pequeña réplica, con restauraciones y de poca importancia, que el conde de San Luis posee en esta corte. El *Bautismo*, volveremos á encontrarlo en seguida, no como mera réplica, sino como ejemplar significativo de una nueva manera; lo mismo que pasa con la *Anunciación*, cuyas varias repeticiones pertenecen manifiestamente al último tiempo. En cuanto á la *Crucifixión*, ni de la de Madrid ni de la de Prades hay réplica exacta, si bien abundan los *Crucifijos* del Greco. Son

éstos, en general, tanto los meramente atribuídos como los auténticos (lám. 92), de menos importancia y valor que otras composiciones, y también me parece que la mayoría, si no la totalidad de ellos, corresponden al último período. Reproducen uno ú otro tipo de las dos Crucifixiones ya indicadas; casi siempre en reducido tamaño; raras veces con las medias figuras de la Virgen y San Juan al pie de la Cruz y frecuentemente con el convencional paisaje simbólico, animado por unas cuantas figuritas casi imperceptibles, á pie ó á caballo.

Réplica, en pequeño, de la *Despedida* es el número 167 del *Catálogo* de Bucarest. M. Degas, el famoso pintor impresionista, posee en París la del *San Ildefonso*, de Illescas, también reducida: ejemplar descuidado en la factura, ennegrecido y de poca importancia. En cambio, ha de celebrarse la pequeña repetición, con ligeras variantes, que del *Sueño de Felipe II* guarda en Keir (Escocia) Mr. Archibald Stirling-Maxwell. Preciosa tabla de diferentes proporciones que el lienzo del Escorial, pues es larga y estrecha, causa por la cual ha desaparecido en ella alguna de las figuras de la izquierda. De ejecución abocetada y algo dura, muestra con más intensidad y menos fu-

sión que el original los amarillos, verdes, carmines y negros; pero resaltan sobre todo con vigor y extrañeza, y avaloran su originalidad las intensas *turnerianas* manchas anaranjadas.

CAPÍTULO IX

EL HOSPITAL DE TAVERA.—LA ASUNCIÓN, DE SAN VICENTE.—LA ADORACIÓN DE PASTORES.—EL RETABLO DE TITULCIA.—LA PENTECOSTÉS.—LA ORACIÓN DEL HUERTO.—AMOR PROFANO.—EL LAOCONTE.—APOSTOLADOS.—SANTOS.

El contrato y los cuadros de Tavera.—Llegamos ahora á la última fase en el arte del Greco; aquella en que le alcanza la muerte; sin que sea dable, hasta el presente, poder decir con precisión cuándo comienza. Un solo documento ha servido de guía en esta época, para fijar las fechas: el contrato para el Retablo de Tavera. A él puedo agregar otros dos: la identificación del *Retrato de Paravicino*, de que se hablará más adelante, y el autógrafo del pintor, de que ya se hizo mérito en el capítulo I (apéndices 4 y 8), relativo á la *Asunción* de San Vicente. Vengamos al contrato hecho por el artista, ante el escribano Miguel Díaz,

en 16 de Noviembre de 1608, para construir los Retablos del Hospital de San Juan Bautista, fundación del Cardenal Tavera, en Toledo, llamado vulgarmente de Afuera, por hallarse extramuros y en el arrabal de la ciudad. Esta obra no puede señalar sino el término de la evolución; pues, comparando las condiciones del contrato con el estado actual de los altares, y á juzgar por el plazo de cinco años que se le daba, desde que cobrara el primer anticipo de 30.000 reales—que no fué hasta el 19 de Mayo de 1609 (1)—, me inclino á pensar, no sólo que éste fué el último trabajo del Greco, sino que el artista murió sin terminarlo.

Merece observarse que nada se estipula en el convenio en punto á pintura, sino «en quanto á fábrica, ensamblaje, escultura, dorado y estofado». En el Retablo mayor, no aparecen hoy, en efecto, aparte de la arquitectura y estatuas, más que tres malos cuadros de época posterior; pero en los colaterales hay otros tres, que son del Greco, y que, se me figura fueron puestos allí, después de muerto su autor, por Jorge Manuel, quien, según la cláusula 24, había de suceder á su padre en la dirección de

(1) Esta carta de pago se halla ya citada por Cean (t. 5, pág. 5), pero no el contrato, que hallé también en el archivo de protocolos de Toledo (apénd. 13).

la obra. ¿Los tenía el Greco preparados ya en su taller y con destino á aquellos sitios? Es probable, especialmente en cuanto se refiere á uno de ellos, el que ocupa el lado de la epístola, si atendemos, no sólo á que el asunto del cuadro, *San Juan bautizando á Jesús* (lám. 59), es enteramente adecuado al Santo titular del Hospital, sino también á que lienzo de tan gran tamaño es difícil se haya pintado más que de encargo y exprofeso para el altar á que se destinase. Preciso es consignar, sin embargo, que las dimensiones primitivas de la tela no convienen con el tamaño actual del hueco, según puede verse en los bordes laterales, donde asoman, de alto abajo, dos zonas de pinceladas hechas simplemente para cubrir fondo ó para limpiar los pinceles, y sobre todo en la parte inferior—un metro, poco más ó menos, desde los pies de Cristo—que es añadida, y donde se ofrece, en claro contraste con el espíritu y técnica del resto, una vulgar representación del Jordán, ejecutada harto groseramente. Todo lo cual hace suponer que las dimensiones de los altares cambiaron en el curso de la obra, tal vez después de muerto el Greco, si es que el lienzo no fué aprovechado de algún otro sitio.

Sobre el *Bautismo*, en el ático del altar, y perteneciente también, como aquél, al último

estilo, hay un *San Pedro*, réplica de las muchas que el pintor hizo del mismo asunto, y cuya presencia allí, tal vez responda á honrar el nombre del famoso cronista Dr. Pedro Salazar y Mendoza, administrador entonces del Hospital, y quien encarga la obra. La encantadora *Sacra Familia*—citada ya en el capítulo anterior—que en la parte alta del otro altar lateral hace juego con el cuadro precedente, y con él además contrasta por su armoniosa entonación y poética suavidad, no pudo ser hecha para el sitio que ocupa, porque no corresponde, en modo alguno, á esta última época, sino á la anterior ya estudiada. Debió nacer en los mismos días que la *Virgen* de la Capilla de San José, y su presencia aquí es indicio de que Jorge Manuel, rebuscando, tal vez, por una y otra parte, llenó como pudo los Retablos que su padre habría de haber pintado, si viviera.

Confírmalo, á mi juicio, la falta del cuarto lienzo original, el otro grande del altar del evangelio, correspondiente al del *Bautismo*. En su lugar, aparece una pintura muy insignificante, de aquel mismo tiempo, que representa la *Anunciación*, lo que es significativo de que éste era probablemente el asunto que el Greco hubiera tratado; ya que años antes, en otro

caso análogo, en que tuvo que pintar también altares de magnitud semejante para el Colegio de Doña María de Aragón, en Madrid, le hemos visto poner, en uno, el *Bautismo*, y tal vez la *Anunciación* también, en otro. Es verosímil sospechar, ante esta coincidencia, que, por encargo ó espontáneamente, quiso repetir los mismos asuntos en Tavera, si se tiene en cuenta además su afición á las réplicas.

De las dos *Anunciaciones* de gran tamaño, que, además de la de Villanueva y Geltrú, existen, la del marqués de Urquijo, en Madrid, no conviene con el altar de Tavera, ni por su estilo ni por sus dimensiones, y tampoco la de Bucarest, por el segundo extremo.

No creo que el Greco llegase á pintar el lienzo, y que éste fuese sustituído posteriormente por el actual; porque, en tal caso, habrían dejado en su lugar, según hicieron con *San Pedro* y *San Eugenio* en el altar mayor de San Vicente, de Toledo, una copia, más ó menos correcta del mismo, y en la que se verían los rasgos de las varias que existen de este último tiempo, como la de la iglesia de San Nicolás, de Toledo (lám. 60); ni mucho menos pienso, dado el carácter de Theotocópuli, que, simultáneamente y en competencia con él, encargaran el cuadro á otro pintor. Me parece

más lógico, en vista de todos los antecedentes, suponer que el Greco lo dejó sin pintar al morir, y no habiendo en su estudio obra hecha de tan grandes dimensiones con que reemplazarlo, encomendaríase entonces á cualquier otro artista. A Ponz le pareció de Barroso; y Cean añade, sin duda inspirándose en aquél, que «lo pintó cuando fué á Toledo, en 1585 á tasar, con Hernando de Avila, pinturas de Luis de Velasco en el Claustro de la Catedral»; cosa imposible, porque la obra de los Retablos de Tavera no comienza, como hemos visto, hasta 1609, y Barroso muere hacia 1590. Pero poco importa ignorar el autor, dada la insignificancia de la pintura. De todo lo cual resulta que el *Bautismo* del Hospital de Afuera es una referencia auténtica para agrupar los cuadros del último estilo del Greco.

Último estilo.—¿Qué hay en este de nuevo? Un solo rasgo, mantenido ahora, no ocasional y esporádicamente como hasta aquí, sino con persistencia y continuidad en las composiciones, el espíritu y la técnica de esta época: la *exacerbación* de todas las cualidades que, desde antiguo, vienen formando su original carácter. El resorte ha llegado al límite extremo de tensión. Ni hay nuevos tipos, ni nuevos asuntos;

pero la representación de unos y de otros se halla quintaesenciada. La intensidad nerviosa de la expresión llega ahora al paroxismo. Las aberraciones de dibujo parecen intencionales, como si toda corrección fuera para el artista vulgar convencionalismo, ó como si con ella se hiciera imposible lograr el deseado acento. Las figuras, tal vez, no son más largas que treinta años antes, pero sí más descoyuntadas, como si el pulso estuviera vacilante y tembloroso al dibujar el desnudo; los gestos, ademanes y actitudes, tienen afectación, no ya intensiva, sino extática y delicuescente. Los cuerpos quieren «quebrarse de puro sotiles», si es que no convertirse en espíritus. La ejecución no es rápida, sino calenturienta; la pincelada no es suelta, sino furiosa; las manchas, en rebelde independencia, aparecen sin fundir en el lienzo; el conjunto, abocetado. Sobre la base de las antiguas tonalidades, sin acritudes ni durezas, excítanse ahora los grises plateados y las suaves moderadas armonías carminosas, y aparece, como preocupación fundamental, casi única, el influjo del color en los circundantes; las inundaciones de unos en otros, y el estudio del valor de las luces arrojadas, en contraste violento con las oscuridades.

Parece como si fondo y forma quisieran

descorporeizarse, convertirse en algo vaporoso, fantástico, ó simbólico, pintado, no «con la voluntad», como las *Meninas*, sino sólo con el pensamiento, y por el pensamiento, siempre febril, alambicado y conceptuoso. Es la época, que bien puede llamarse del *impresionismo* en el artista. A ella corresponden los lienzos que más escandalizan, porque realmente no parece sino que el Greco los pintó sólo para sí mismo, sin cuidarse del público y abandonándose por completo, despreocupadamente, gustase ó no gustase la obra, á la exclusiva satisfacción de sus geniales impulsos.

Excelente ejemplo para comprobar lo que venimos diciendo ofrece el *Bautismo* de Tavera; pues siendo pura réplica, con casi imperceptibles variantes del que pintó el Greco veinte años antes para Doña María de Aragón produce efecto diverso, tan sólo porque fondo y forma, dibujo y colorido se han *exaltado* en el último vertiginosamente. Nada ayudará tanto á comprender esta postrera modalidad del artista como comparar entre sí aquellas dos obras. El lienzo de Tavera, idéntico en lo esencial al del Prado, ha *excedido*, en todos sus elementos, el límite de aquellas usuales convenciones, que el mero contemplador se resigna á admitir de buen grado, y no hay en él un

solo rasgo que no cause escándalo. En cambio, el estudioso que llega á penetrar el espíritu del pintor, dominado el primer movimiento de sorpresa, comienza lamentándose de aquel descomunal desnudo, que le perturba y ofende, y acaba por olvidarlo, para no ver más que las finas espirituales elegancias rebosantes de vida y los audaces ensayos de color, de que el cuadro está lleno. Aquel atormentado cuerpo de Jesús y, sobre todo, aquella torturada ondulante pierna, ahuyentan al público tan ofensivamente, que ni quiere ni le es dado ya ver allí otra cosa. Diríase que el Greco se propuso conseguir tal efecto, poniendo así á prueba, con cierto humorismo, el grado de iniciación de los contempladores en los secretos del arte.

La producción en este último tiempo fué muy abundante, aunque no la más refinada y selecta. A ella corresponden, en general, las numerosas repeticiones, hechas á la ligera, de Crucifijos, Apostolados, San Franciscos y otros santos, como si el pintor, sólidamente asentada su autoridad y fama, hubiera impuesto su estilo al mercado y, dominando el material en absoluto, cuidara, más que de la perfección, de aceptar y satisfacer toda clase de encargos, ganoso de adquirir aquellas riquezas, con que

tan fastuosa vida, según Jusepe Martínez, llevaba en Toledo.

Pacheco y el Greco.—Por entonces fué, tres años antes de su muerte, cuando Pacheco le visitó en aquella ciudad, y lo que de él refiere explica á maravilla la obsesión en que el colorido debía tenerle, la exaltación de sus opiniones, la extraña singularidad del hombre y del artista y el perturbador efecto que causó en el sensato espíritu del preceptista clásico, efecto que produciría igualmente en todos sus congéneres. Defiende Pacheco en su libro (t. 1, pág. 318) la superioridad del dibujo y ensalza por ello á Peregrin Tibaldi sobre todos los que pintaron en el Escorial, «porque mejor que ninguno lo aprendió del divino Micael Angel... De suerte que por haberse adelantado en la parte del debujo á ejemplo de su gran maestro le constituye por mayor pintor, no siéndolo en el colorido». Y ahora añade: «Por donde me maravillo mucho (y perdóneseme este cuento traído no por emulación) que preguntando yo á Dominico Greco el año 1611 ¿cuál era más difícil, el debujo ó el colorido? me responde que el colorido. Y no es tan de maravillar como oirle hablar con tan poco aprecio de Micael Angel (siendo el padre de

la pintura) diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar. Si bien, á quien comunicó con este sujeto, no le parecería nuevo el apartarse del sentimiento común de los demás artífices, por ser en todo singular como lo fué en la pintura.»

Discute en otro pasaje (t. I, pág. 421) sobre las «dos maneras de obrar en la pintura, la una por arte y ejercicio que es científicamente, la otra por uso solo, desnudo de preceptos» y al menospreciar esta última, diciendo de los que la siguen que «no obran verdaderamente como artífices, ni es arte en ellos la pintura» se encuentra con que «se verifica en los tales la opinión singular de que no lo es, seguida de Dominico Greco, contra la de Aristóteles y todos los antiguos...» Después de lo cual, hablando del bosquejo y los retoques (t. II, página 75), no podía Pacheco dar á las obsesiones coloristas del Greco y á su técnica otra interpretación que la siguiente: «Porque, quién creerá que Dominico Greco trajera sus pinturas muchas veces á la mano y las retocase una y otra vez para dejar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto llamo yo trabajar para ser pobre.»

Crueles son para muchos los borrones del

Greco, es cierto; pero más crueles que á nadie tuvieron que parecer á Pacheco, habituado á su propia almibarada y meliflua pintura. Sin embargo, hay muchas veces que no son crueles, sino benignos, y en todas ocasiones, logrado ó no el efecto, con éxito ó con fracaso, llevan dentro algo más que la pueril afectación de *valentía* que el preceptista ingenuamente les atribuye. Encierran, ante todo, otra valentía, no afectada, sino real y verdadera: la que consiste en el empeño de buscar y traducir efectos de luz y color, vistos á través de la propia original individualidad del artista y sin respeto á cánones; audaces ensayos técnicos, adecuados al rebelde temperamento de aquel singular artífice, que, en pleno clasicismo, arriesgábase honradamente á sostener que Miguel Angel no sabía pintar, y á contradecir á Aristóteles. Bien podía aventurarse por nuevos intrincados caminos, perderse en ellos, y desbarrar mil veces, á trueque de acertar una sola, para bien del arte futuro, quien había ya sobradamente acreditado, y lo justificaba todavía en los retratos, que sabía también *moderarse*, y que no necesitaba para mostrar valentía de buena ley echar mano de *crueles borrones*.

La «Asunción».—Bastaría, en efecto, la gloriosa *Asunción* de la iglesia de San Vicente, de Toledo (lám. 61)—que tengo por su mejor obra de esta época—para perdonar al Greco, si lo necesitase, todas las extravagancias y crueldades de su último tiempo. Y si el buen Pacheco hubiera podido tener más ojos que los de un seudo-clásico unilateral y exclusivista, habría sabido entrever al menos, en aquellas encantadoras disonancias, lo que poco más tarde su glorioso yerno llegaba á descubrir detrás de ellas y tan discreta cuanto calladamente recogía, para honor del maestro y del discípulo y para consagración del hondo influjo de ambos en la historia del arte.

Valentía hay, es cierto, insuperable valentía, en este lienzo, como en tantos otros del Greco; pero no cándida, ni artificiosa, ni fingida, sino espontánea, natural, legítima, producto de la audacia loca, de la inaudita temeridad y arrojada violencia con que está concebida y ejecutada: sin freno, sin moldes, sin preceptos, sin más ley que la exaltada fantasía y la innovadora técnica del artista. Valentía que mana de la singular originalidad de aquella composición iconoclasta, que, brotando en sutil ondulante llamarada del ramo de rosas y azucenas, se lanza aguda y veloz en afilada rá-

faga, desde los desnudos punzantes pies del ángel—cristiana Victoria de Samotracia—hasta la rauda paloma; del acertado nerviosismo de los tipos; de la intensidad con que rostros, cuerpos y vestiduras expresan con rara exquisita elegancia una íntima delectación contemplativa, un melancólico arrobamiento, una indecible mezcla de voluptuosidad y de ascetismo; de las violentas explosiones luminosas; de la tumultuosa inundación de colores y ardiente penetración de unos en otros, que «wild, sensitive, eloquent seems to speak a new language with vehement imperfection» (1); del ambiente vital, en suma, que todo lo llena, y haciendo olvidar excesos, aberraciones, crueldades y extravagancias, acaba por ejercer sobre el contemplador una fascinación irresistible.

Considero á este lienzo, como el prototipo que el Greco hubiera deseado lograr siempre en su último tiempo, y como el ejemplar que más estrecho enlace guarda con las tendencias y aspiraciones del impresionismo en el arte moderno. La fuerza, la vida, la originalidad, el realismo, la fantasía con medida y con exceso, abundan en otros cuadros del Greco, pero ninguno ofrece tan de manifiesto como

(1) Symons.

esta flameante *Asunción* las inquietudes, tal vez las angustias, que el problema del color debía causarle, y no conozco tampoco otro suyo, ni, antes de él, ajeno, donde tan resuelta y conscientemente se haya pretendido mostrar el influjo de una tinta sobre las circundantes. La violencia con que el rojo carminoso del ángel de la izquierda, sobre el que resbala la luz, inunda los blancos, azules, amarillos y grises de las demás figuras—exacerbación de lo que moderadamente comenzó en el Espolio—, es, á mi juicio, una estupenda página, «vehemente» sí, pero no «imperfecta», é imborrable en la historia del colorido.

Y aquí viene la importancia crítica del autógrafo del Greco, á que hice referencia en el capítulo primero (pág. 40). Clasificado había la *Asunción* de San Vicente, atendiendo sólo á su estilo y su técnica, como el más importante ejemplar entre todas las obras de los postreros días del artista; los documentos que he descubierto después, han venido á confirmar este juicio. Encargado el cuadro en 1608, no se terminaba hasta 1613, sólo meses antes de la muerte del Greco.

Basta comparar las dos grandes *Asunciones* del pintor: la de Santo Domingo y la de San Vicente, es decir, la que abre y la que cierra

su vida en Toledo, para sentir, más aún que para comprender, cuán honda y sustancial ha sido la evolución de su arte. Nada tan educador para el estudioso como proponerse con reflexiva crítica este análisis.

De ninguna de ambas conozco exacta réplica; pero las restantes veces que el Greco ha tratado este asunto, y hasta ahora no sé sino de dos, lo ha hecho inspirándose en un tipo de composición muy cercano al del último tiempo; y tales variantes, lo mismo pueden ser posteriores á la *Asunción* de San Vicente que preparaciones próximas para llegar á ella. Me inclino á esto segundo, al observar la falta de arrebato, la moderación que caracteriza, por ejemplo, á la preciosa que posee el marqués de Vega Inclán (lám. 62), llena, á pesar de su entonación algo sombría, de todas las finezas, refinamientos y exquisiteces de técnica, correspondientes á esta última etapa.

La «Adoración de pastores».—Por que no en todos los cuadros de este tiempo podemos deleitarnos de igual modo mediante las claras y luminosas tonalidades que en la *Asunción* nos cautivan. Con iguales condiciones expresivas y técnicas, y con idénticos intentos coloristas, es más frecuente hallar ahora com-

posiciones de atmósfera oscura y juego de luces y sombras. A este género pertenece la fantástica *Adoración de pastores* (lám. 63), que ha adquirido recientemente el Museo de Nueva York, así como la que hoy ocupa el ático en el altar de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, una y otra, ejemplares hondamente penetrados de ambiente impresionista. Todo trasciende allí á sabor local y á naturalismo; pero rebosa á la vez la exaltación en todo, lo mismo en los tipos que en la última pincelada. Los personajes son punzantes espectros. Notas dulces vibran en el radiante Niño, y en el esplendoroso mancebo vestido de blanco; exaltadas también, pero su aire melódico es lo que atrae y cautiva á aquellos, á quienes seguramente ahuyenta lo desusado de la escena. El que busca en estas composiciones verdad, fuerza, expresión, solidez, logra encontrarlas, sobreponiéndose al primer efecto de extravagancia que producen. En las manos de la Virgen, en el desnudo del Niño, en la cabeza del buey, por ejemplo, modelos de sobria factura, puede bien observarse cómo el contorno—de acuerdo con la impresión que la realidad nos ofrece—se pierde en las tintas de los colores adyacentes, rasgo que, al par de todos los demás, acusa el Greco en este último tiempo.

El Retablo de Titulcia.—A él pertenece igualmente el *Retablo mayor* de la iglesia de Titulcia ó Bayona, en la provincia de Madrid; y creo que sea la obra más importante, en cuanto á magnitud y conjunto, que por entonces pintó nuestro artista. Compúsose de cinco lienzos, con escenas de la vida de María Magdalena. Hoy sólo quedan cuatro. En el lado del evangelio: *Cristo hablando con Magdalena en casa de ésta*, y el *Angel apareciéndose á la Santa*. En el lado de la epístola: la *Aparición de Jesús á Magdalena*, después de resucitado. Falta el segundo de esta parte: la *Comida en casa de Simón*, donde se ve á Magdalena derramando perfumes sobre la cabellera de Cristo. Este lienzo creo debe de ser uno de los dos que hoy se hallan en París, en poder del señor Ivan Stchoukine (lám. 64) y del Príncipe de Wagram; pues la importancia, la época y las dimensiones de ambos convienen igualmente con el lienzo que falta en Titulcia. El quinto cuadro está en el ático: *Asunción de la Magdalena*, y en él nos muestra el pintor, con la audaz naturalista despreocupación que le caracteriza, á la santa completamente desnuda, de pie, de frente y sostenida en el aire por dos ángeles, apareciendo aquí nuevamente otra reminiscencia de Alberto Dure-

ro (1); desnudo de mujer muy raro en el Greco, y más raro todavía, tanto en él como en los demás pintores de la época, el encontrarlo expuesto, tan sin rebozo, en un altar, á la veneración de los fieles.

Si los lienzos se hubieran vendido al Cardenal Portocarrero, quien, según Palomino, ofreció por ellos «cinco mil pesos y poner otros de mano de Lucas Jordan», tal vez se hubieran salvado de ser groseramente embadurnados, como lo han sido, supongo que en el siglo XVIII. Una mano hábil y concienzuda es probable que lograse restituir la pintura á su pureza primitiva, pues el repinte me parece superficial; mas, por ahora, semejante desdicha nos priva de aquilatar al pormenor sus cualidades. No conozco otra réplica de estos asuntos que la arriba indicada.

La «Pentecostés».—La *Pentecostés* del Museo del Prado (lám. 65), restaurada en gran parte, y que también es de este tiempo, guarda estrecha analogía, en espíritu, disposición y modelos con la *Comida en casa de Simón*, y es ejemplar muy característico del promedio usual

---

(1) Véase su estampa, núm. 121 de Bartsch, reproducida por Scherer, núm. 181.

de la labor del Greco en sus postreros días. Ni sorprende por su excelencia ni por su abandono; y aunque rebosa de la típica exaltación de todos los elementos, no llega, sin embargo, al delirio que alcanza en otros cuadros.

La «Oración del Huerto».—Delirante es ya la *Oración del Huerto*, del Museo de Lille (lámina 65 *bis*), y ambiente frenético envuelve al angustiado Cristo, de rodillas sobre rocas salvajes; al ángel humildoso, arrodillado también sobre nubes más agrias que las peñas; á los apóstoles, que duermen retorcidos; á las puntiagudas escuálidas olivas; á las míseras flores; á la tétrica media luna, que, asomada á un rompimiento del cielo, ilumina la tierra. Pero es éste un frenesí saludable, cuando lleva consigo la abundancia de vida y la fecundidad colorista, que ha infundido en esta perturbadora composición, mucho más turbulenta que inusitada.

El ejemplar de este mismo asunto que se conserva en el oratorio del palacio de los duques de Medinaceli en la villa de este nombre, sigue las huellas del de Lille; y el del convento de las Salesas Nuevas de Madrid es más moderado, pero también más insignificante.

«Amor profano».—En esta escala ascenden-

te, el grado extremo, tal vez lo representa mejor que ningún otro lienzo el que, también restaurado, posee hoy el pintor D. Ignacio Zuloaga, y es conocido con el inexplicable ó arbitrario título de *Amor profano* (lám. 66). A mi parecer, pudiera más bien tratarse de alguno de los pasajes del Apocalipsis relativo á la Resurrección; con cierta verosimilitud, el del capítulo VI, versículo 9. La enorme figura arrodillada explicaríase por el Evangelista, análogamente á como se ve en algunos paños de la tapicería del Palacio Real de Madrid, ó en las mismas estampas de Durero. Las figuritas desnudas, bajo la inmensa y pesada tela, más parecen resucitados que ninguna otra cosa, y aspecto tienen de clamar los que están de rodillas. Si, como se me asegura, por el restaurador del Museo del Prado, D. Julián Jiménez, que intervino en su forrado y limpieza hacia 1880, el cuadro actual es sólo la mitad inferior del primitivo, y el carácter religioso de lo representado en la parte superior es lo que condujo á bautizarla con el nombre de *Amor sagrado*, por oposición á la baja, no sería extraño que lo que en realidad estuviera representado en ella fuese el cordero y demás símbolos apocalípticos.

Sea lo que quiera, el cuadro, como digo,

señala en todos conceptos el último límite de la manera exacerbada del Greco, y á ello conspiran la febril precipitación y la especie de indiferente abandono con que se halla ejecutado, á la vez que la abundancia de desnudo y lo extraño y misterioso del asunto, tan propicio para entregarse el pintor, sin freno, á su extravagante modo de componer y á su descoyuntado sistema de expresar: eternas piedras de escándalo para todo contemplador equilibrado. Desde tal punto de vista, este lienzo viene á rematar digna y típicamente la vida laboriosa de un artífice, en quien, con más ó menos acento, pero constantemente y y sin interrupción, ha dominado siempre el desafuero.

El «Laoconte».—Quedaría aquella incompleta, si antes de cerrarla no se hiciese mención especialísima de una obra del mismo género que la precedente, de igual época y estilo, pero superior á ella en cualidades técnicas y, sobre todo, en interés histórico. Me refiero á la *Muerte de Laoconte y de sus hijos* (lám. 67), que largos años estuvo en el palacio de San Telmo, en Sevilla, y que hoy posee el Infante D. Antonio de Orleans. Es el único asunto que hasta ahora se conoce en la extensa labor del

Greco, inspirado en la poesía clásica, y suena, entre tanto motivo bíblico y sagrado, como canto del cisne al terminar la vida del artista, eco de melancólicas añoranzas de la patria lejana y de su primera educación helénica.

Eternamente fiel á su realismo, Troya es Toledo, y la terrible escena no ocurre en la playa, sino en el arrabal, fuera de la Puerta Nueva de Bisagra, que se ve en el fondo, y hacia la cual marcha el «monstruoso caballo, funesto don hecho á la casta Minerva.» Para la cabeza de Laoconte, aunque utiliza el mismo escuálido modelo de viejo, que repitió siempre en sus compungidos San Pedros, procura adaptarlo al tipo y expresión de la del célebre grupo; mas, por lo que toca á la composición general, el cuadro difiere esencialmente de la escultura vaticana. No era hombre el Greco, que, en un asunto clásico y erudito como este, se lanzara á caprichosas innovaciones, sin base artística ó documental en que apoyarse. Debió tenerlas, en efecto, de una y de otra clase, pues, al componer su cuadro, le vemos seguir con acierto las huellas de los relieves de Luzerna y de Madrid (lám. 68), más á propósito por su naturaleza para traducirse en pintura que el grupo exento del Belvedere

El Laoconte del Greco, cuya actitud viene á reproducir, después de tantos años, la figura de uno de los soldados de la *Resurrección* de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, yace en tierra, diagonalmente, aunque en sentido inverso en el cuadro de como se halla en el relieve de Madrid. El hijo mayor, que repite también otra de las figuras del *Amor profano*, se halla en el cuadro á la izquierda, y en los relieves, á la derecha; pero en todos se encuentra en actitud muy semejante: de pie y enteramente desligado del padre. En cuanto al hijo menor, muerto ya, al lado opuesto, su extraña disposición en escorzo, cabeza abajo, con el brazo derecho rodeando aquélla, son pormenores de tan íntima analogía entre el relieve de Lucerna y el lienzo, que excluyen toda idea de coincidencia casual, y hacen presumir que el Greco debió conocer, si no precisamente esos mismos ejemplares, otros parecidos y originarios probablemente de un mismo modelo.

Es digno de observarse que la serpiente, en el cuadro, acomete al rostro del padre y no al costado, como en el grupo, variante que aparece también en la caricatura del *Laoconte* que compuso Tiziano y que fué grabada en madera en el mismo siglo XVI por Niccolo Bol-

drini (1). ¿Conoció el Greco la estampa? Su completa analogía en este punto con el cuadro es muy chocante. Hirth y Muther (2), que la reproducen, piensan que Tiziano pudo hacer el dibujo cuando estuvo en Roma, de 1545 á 1546, y en tal caso sería la segunda representación que tenemos del grupo, después de la de Marco Dente (3), que nos lo muestra tal como apareció y antes de las restauraciones. Agregan aquéllos que el cambio tal vez obe-

---

(1) En el *Manuel de l'amateur d' Estampes*... par M. Ch. le Blanc. París, 1854, t. I, pág. 428, en el artículo: BOLDRINI (NICCOLO)—pintor y grabador en madera, que nació en Vicenza, al principio del siglo XVI, y trabajó en Venecia hasta 1560—, se cita: «núm. 22. *Le grand Singe et ses petits*, satyre sur le Laocoon de B. Bandinelli; Tiz. Vecelli».

(2) *Quatre siècles de Gravure sur bois*... Munich, Georges Hirth, London, H. Grevel et C°, 1893. «Pl. 150. Niccolo Boldrini, d'après *Titien*. Trois singes, imitant le groupe du Laocoon. Comp. Passavant *Le Peintre Graveur*, t. IV, página, 243, núm. 97, hauteur: 280 mm.; largeur: 410 mm. Cette feuille est de la plus haute importance au point de vu archéologique.» La Biblioteca Nacional de Madrid posee un ejemplar de esta estampa, que nos ha servido para la reproducción.

(3) «Marc de Ravenne.—La statue du Laocoon, très grande pièce en hauteur, marquée sur la base: MRCVS RAVENAS. Cette Estampe est très rare et très remarquable parce qu'elle nous représente ce monument dans l'état qu'il fut découvert, et qu'elle nous fait connoitre les parties qu'en ont été restaurées.» *Dictionnaire des artistes dont nous avons des Estampes avec une notice detaillée de leurs ouvrages graves.* A Leipzig, chez Jean Gottlob. Immanuel Breitkopf, 1778. t. I, pág. 656.

dezca á que así estuviese por entonces restaurada la escultura. De todas suertes, conviene añadir que en una de las medallas contorneadas, que se conocen con la representación del Laoconte, la serpiente acomete en la misma forma á la cabeza del padre y no al costado. Y si la autenticidad de la medalla es cuestionable, no lo es ciertamente la de la famosa pintura de Pompeya, descubierta en 1875, y en ella ocurre lo mismo (1). He aquí una serie de pormenores que tal vez ofrecen interés para la personalidad del pintor y para la arqueología del asunto.

Todavía falta algo. El Greco añade á la derecha del lienzo dos figuras también desnudas y en pie: una mujer y un hombre. Aquélla, en actitud tranquila, parece volver la cara á otro lado, por no mirar la escena; éste, por el contrario, hace con el brazo izquierdo ademán de amonestar por su temeraria impiedad al desdichado sacerdote de Neptuno. Ambos son jóvenes, y, á mi entender, deben interpretarse como Apolo y Artemis; lo que nos confirmaría en la idea de que el artista, versado en la

---

(1) *Lessings Laokoon.* Herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner. Berlin, 1880.— *II. Anhang. Über antike Repliken der Laokoon-Gruppe und anderweitige Darstellungen der Laokoon-Sage.*

cultura helénica, inspiróse para trazar su composición, más que en Virgilio, en la antigua leyenda griega, derivada de los poetas cíclicos post-homéricos, especialmente de Arctinos de Mileto (1), conforme á la cual hay que observar dos circunstancias: primera, que las serpientes matan á Laoconte y á *uno solo* de sus hijos, hecho que se halla más claramente manifiesto en los relieves y en el cuadro que en el grupo; si bien en éste, ya Goethe, con su admirable penetración, observó que el hijo mayor parece estar á punto de librarse; y segunda, que el castigo le fué impuesto á Laoconte, más por haberse casado contra la voluntad de Apolo Tímbrico, de quien fué sacerdote, que por haberse atrevido á blandir su lanza contra el caballo de Ulises y de Epeo.

En el inventario del Palacio de San Lorenzo, hecho en 1791, á la muerte de Carlos III, he visto citado un cuadro «con la historia de Laoconte ceñido de las culebras, copia del Ti-

(1) El fragmento dice: ’εν αὐτῶ δὲ δύο δράκοντες επιφανέντες τόν τε Λαοκόωντα καὶ τὸν ἕτερον τῶν παίδων διαφθείρουσιν.—Dum haec fiunt, duo dracones apparent et Laocoontem cum altero filiorum enecant.—Véase: *Cyclicorum poetarum fragmenta. Excerpta e Procli Grammatica Chrestomathia*, en el volumen: *Homeri Carmina et Cycli epici Reliquiæ*, pág. 584, de la Biblioteca Didot.

ziano, tasado en treinta doblones» (1). Y como semejante copia no existe hoy en los Palacios reales ni en el Prado; ni tengo noticia de que Tiziano, aunque experimentó el influjo del famoso grupo (2), pintase nunca este asunto; y por otra parte, las dimensiones de aquélla, «dos varas en quadro», según el inventario, se aproximan mucho á las del lienzo en cuestión, el cual, como hemos dicho, procede de San Telmo, no sería aventurado sospechar que el *Laoconte* inventariado como copia del Tiziano fuese el mismo del Greco. Un Laoconte, por lo demás, romántico y cristiano; entre místico

---

(1) San Lorenzo. Legajo 30. 1791. 6 Mayo. *Inventario de Pinturas formado por fallecimiento de los Señores Reyes Don Felipe V y Don Carlos III.—Cartas, órdenes, autos y diligencias sobre el apeo de las Pinturas de los Cuartos de S. M. en los años 1771 y 1773 y razon de los sitios en que se colocaron.* T. v. Archivo del Palacio Real de Madrid.

(2) El Dr. Oscar Fischel lo señala en el altar de la *Resurrección*, que, dividido en cinco compartimientos, pintó el maestro, en 1522, para Brescia. *Tizian. Des Meisters Gemälde in 230 Abbildungen, mit einer biographischen Einleitung.* Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlags-Anstal, 1904, págs. XVII y XVIII.

La siguiente nota, relativa á Tiziano, es también interesante en este respecto:

«San Nicolo Vescouo vestito con la pianeta e tiene el pastorale in cui riportó gentilmente la testa del Laocoonte.» *Le maraviglie dell'arte ouero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato...* descritte dal cavallier Carlo Ridolfi. In Venetia, 1648. 1.ª parte, pág. 155.

y trágico; huesudo, resignado, espiritual, nervioso. A nada recuerda tanto como al dios Pan de Signorelli, en el Museo de Berlín, ó á los resucitados de la capilla de San Brizio.

«**San Pedro**».—Con el *Laoconte* se enlaza, por el modelo de que se sirvió, como hemos dicho ya, uno de los asuntos que más ha repetido el artista al final de su vida: *San Pedro en la prisión*, ó las *Lágrimas de San Pedro;* nuevo Laoconte atormentado por las serpientes del dolor y del remordimiento. Anciano de barba blanca; melancólica figura de medio cuerpo, envuelto en manto amarillo, el dolorido rostro mirando al cielo, cruzadas las manos, de donde cuelgan las llaves, y compungido amargamente en el fondo de oscura cueva cubierta de yedras. A la izquierda, en lontananza y de pie, un ángel vestido de blanco, con las alas extendidas, en medio de clara explosión luminosa, que inunda el camino, por donde se acerca una gentil doncella, vivo recuerdo de aquella otra, ya tan lejana, del cuadro de los *Mercaderes*.

El viejo es espectral, como la mayoría de sus tipos de este último tiempo, y la composición muy interesante, por el carácter del modelo y por los efectos de luz, que se aprecian sobre todo en aquellos ejemplares más cuida-

dos, como el de la Sacristía de la Capilla de San Pedro, en la Catedral de Toledo; el que posee en Vitoria D. José María de Zavala, y en el del marqués de Vega Inclán (lám. 69).

«**La Magdalena**», «**San Jerónimo**».—Otros dos temas ha tratado el Greco análogamente al anterior, así en el espíritu como en la forma: la *Magdalena* y *San Jerónimo;* pero en éstos, al repetirlos, introduce variantes, las cuales, tanto en uno como en otro, redúcense, en lo esencial, á dos tipos, en consonancia con las épocas y la exaltación creciente del artista. Así puede verse, por lo que hace á la *Magdalena*, que abunda en ejemplares más ó menos auténticos, comparando el italianista del Colegio de Ingleses de Valladolid (lámina 70), donde la arrogante placidez de la figura, su místico sereno arrobamiento, su plenitud de formas renacientes, y hasta el cielo y el campo en que se muestra, acusan, no una factura de su primer tiempo, pero sí una concepción producto de reminiscencias tan tizianescas como que trae su origen directo de las Magdalenas del Ermitage y del Palacio Pitti, comparándolo, digo, con el tipo neto español (lám. 70 *bis*), mucho más abundante: una Magdalena consumida, desgreñada, absorta

en oscuras lobregueces, ante el Cristo y la calavera. Contraste que, si no tan violentamente, repítese también entre el San Jerónimo que posee en Madrid Doña María Montejo (lámina 71) y el que se halla en París en poder de M. Paul Mersch (lám. 72). Del primero, no he visto otra réplica. Del segundo, el mejor ejemplar es, tal vez, el que, bastante mal tratado, se halla en la iglesia parroquial de Burguillos.

Apostolados.—Tema desenvuelto también en figuras independientes es el del *Apostolado*. De entre los tres, que conozco completos, y alguno ó algunos más, que andan descabalados, ninguno tan importante como el que adorna la misma Sacristía de la Catedral de Toledo, donde está el *Espolio*. Son doce tipos, más el Salvador—pues la Virgen, que con él hace juego, no es auténtica—caracterizados con la más intensa individualidad y fiel realismo. Modelos concebidos una vez, y que el pintor se complace en repetir siempre que se trata de representar al mismo personaje. Su estilo general y la sencillez y amplitud de su factura, sin preparación veneciana, acusan claramente pertenecer á la última época. Y así se comprende que no figuren aún en la Sacristía en el inventario del Cardenal Sandoval y Rojas,

el año de 1601. No pienso, sin embargo, que sean muy posteriores á esta fecha, si se atiende á su moderada exaltación y al realista equilibrio de que es acabada muestra, por ejemplo, la figura de *Santiago el Mayor*, que tengo por la más perfecta de la serie, y por una de las más interesantes y acertadas que durante toda su vida pintó el Greco.

El *Apostolado*, que, hasta hace poco, se conservó en el convento de monjas de San Pelayo, de Oviedo, y que hoy posee en dicha ciudad el marqués de San Feliz, es posterior al de la Catedral, no tan cuidado como éste, cuyos tipos, en líneas generales, reproduce con ciertas variantes, y alguna de sus figuras, la de *San Pablo*, por ejemplo, es muy hermosa.

El límite máximo de excitación, desequilibrio y anormalidad, en cuanto á figuras aisladas, ha de buscarse en el *Apostolado* de San Pedro Mártir, hoy en el Museo de Toledo (láminas 73 á 84). Del obsesionante y aterrador *San Bartolomé* (lám. 83), tan extraño cuanto poéticamente vestido de blanco, no cabe decir sino que es un loco furioso escapado del antiguo y célebre Hospital del Nuncio, allí vecino, porque es imposible traducir con más verdad que lo hace aquel alucinado apóstol el completo extravío de las facultades mentales.

Alrededor del *Santiago* y del *San Bartolomé* han de colocarse respectivamente, por su moderación ó su desequilibrio, las figuras sueltas, al parecer de apóstoles, que se conocen. Las buenas son muy pocas, y entre ellas merecen especial mención la de M. Rouart, en París y la que en Madrid guardan las condesas de Añover y Castañeda. Del *San Pablo* (lámina 84) que el pintor introduce en todos sus apostolados no conozco variante. En idéntica forma se repite en los dos ejemplares que hay sueltos: el del marqués de Castroserna, en Madrid, y el del Sr. Vañó, en Valencia. Y sólo cuando nos lo muestra en unión con *San Pedro*, como en el lienzo de la marquesa de Perinat (lám. 87), único de que tengo noticia, si no cambia enteramente los tipos, varía, al menos, la habitual composición de ambos apóstoles.

El «Salvador».—El *Salvador* (lám. 85) también es igual siempre en los *Apostolados;* pero he visto de él una variante, en que, además de bendecir con la mano derecha, sostiene en la izquierda el mundo con la cruz encima, y que repite por completo, hasta en el ligero nimbo luminoso, el *Cristo bendiciendo*, de Tiziano, que se conserva en el Ermitage (núm. 95). Dicho ejemplar, firmado sólo con las dos iniciales, lo

poseía en Madrid, hasta hace pocos meses, D. Luis María Castillo, y hoy lamento no saber dónde para y no haber podido reproducirlo aquí, porque es uno de los trozos de mayor pureza, encanto y solidez en la obra del Greco.

El educador contraste, de que hemos hablado, entre la primera y la última *Asunción*, se vuelve á ofrecer de igual modo, entre el *San Sebastián* de Palencia (lám. 26) y el del marqués de Vega Inclán (lám. 91), que probablemente son también el primero y el último pintados por el artista. Al hablar de aquél (página 157), hubo ya de indicarse lo sustancial de tan profundo cambio. Allí, es el desnudo vigoroso de un hombre sano, robusto, que, en medio de amplia naturaleza y bajo cielo de claras entonaciones, sufre el martirio con la indiferente serenidad de un dios helénico. Aquí, son las débiles carnes palpitantes de tierna doncella lánguida, nerviosa, que, atada á un tronco seco y sobre abigarrado manchón de nubes en fondo perdido, muere estremeciéndose en espasmos y deliquios, atravesada por las embriagadoras flechas de un amor celeste. Y todo ello, aquilatado con el íntimo deleite de una técnica plagada de sutiles concupiscencias coloristas. Á este género debe

pertenecer también el *San Sebastián* que figu a con el número 96 en el *Catálogo* del Rey de Rumanía.

Cerremos, por fin, la serie de motivos de este tiempo, mencionando, al menos, los San tos pareados; forma anticuada, que usaron tam bién otros pintores de la época: El Mudo y Sánchez Coello, por ejemplo, en los alta del Escorial, pero sin el pronunciado sabor de arcaismo que toma en el Greco. La persisten cia en éste, de esa forma, hasta sus últim años, durante los tres primeros lustros del si glo XVII, es otro rasgo más para la explicaci de su carácter. En medio generalmente de paisaje, como hicieron los cuatrocentist muéstranos, unas veces, á los dos *Santos Ju nes*, según se ve en el lienzo de la iglesia de los jesuítas en Toledo (lám. 88); y otras vec á uno solo de ellos, al lado de *San Franci* (lám. 89), con cuya figura aparece el últim ciclo de asuntos religiosos, que nos resta p tratar en la obra del Greco.

